UNIVERSITY OF
RECEIVED
JAN
11
'52
LIBRARY

V. JAHR · 1951 · HEFT 3

DAS KUNSTWERK

WOLDEMAR KLEIN VERLAG

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 3

1951

INHALT

Hans Curjel: Bemerkungen zum Futurismus 5
Ernst Ludwig Kirchner: Aus Schriften und Briefen 14
Ernst Ludwig Kirchner: Aus nachgelassenen Briefen
(mitgeteilt von Hans Walter Kirchner) 16
Hans Ankwicz von Kleehoven: Egon Schiele 22
John Anthony Thwaites: Personalismus in der Malerei Oskar Kokoschkas 31
Paul Westheim: Kokoschka — der Zeichner 39
Hans Maria Wingler: Kokoschkas pädagogische Konzeption 46
Bruno Kroll: Josef Scharl 50
Ernst Wolfhagen: Otto Gleichmann 54
Rudolf M. Heilbrunn: Erinnerung an Max Beckmann 57
Leonie von Wilckens: Die Farbe bei Kokoschka 60
Karl Gruber: Über die Entstehung von Kokoschkas Forel-Bildnis 60
Wilhelm Boeck: Grimms Märchen mit Zeichnungen von Josef Scharl 61
Alfred Hentzen: Wettbewerb „Farbige Graphik" 63
L. E. Reindl: Abschied von Schäfer-Ast 66
Ludwig Gieß: Von Pontius zu Pilatus 67
Aleksis Rannit: Kunstkritiker-Kongreß 1951 68
Ausstellungsberichte 69
Aus dem Notizbuch der Redaktion 74

Farbtafeln: Max Beckmann, Der Mord, Aquarell (Samml. Baron von St. Paul) — Oskar Kokoschka, Tourbillon de Sion — Johanna Schütz-Wolff, Frauen mit Kindern, Farbholzschnitt — E. L. Nay, Composition (braun), Farblithographie

DIE KLISCHEES DER BEIDEN LETZTEN FARBBLÄTTER WURDEN DEM KUNSTWERK IN LIEBENSWÜRDIGER WEISE VON DER KUNSTANSTALT SCHULER, STUTTGART, GESTIFTET

Umschlag: Kurt Lahs, Mexikanische Krüge

Zum bevorstehenden 25. Todestag des Dichters Rainer Maria Rilke behandelt das vierte Heft des Jahrgangs das Thema

RAINER MARIA RILKE UND DIE BILDENDE KUNST

Im Zusammenhang mit den Untersuchungen erster Kenner über das Verhältnis Rilkes zur deutschen, französischen, italienischen und slawischen Kunst bringt das Heft reiches z. T. noch unveröffentlichtes Bildmaterial. Daneben stehen Zeugnisse aus dem dichterischen Schaffen Rilkes und Auszüge aus seinen Briefen.

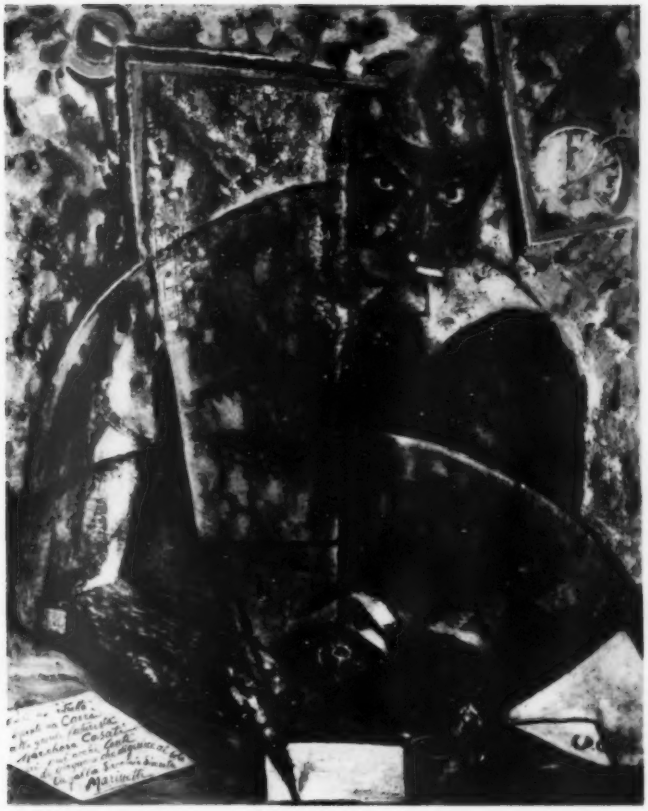
WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · FÜNFTES JAHR
HEFT 3 1951

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Max Beckmann, Der Mord



CARLO CARRA, BILDNIS MARINETTI, 1910

HANS CURJEL

BEMERKUNGEN ZUM FUTURISMUS

Unter allen Kunstströmungen der beiden ersten Jahrzehnte unsres Jahrhunderts, die das Bild der Kunst von Grund auf umgestaltet haben, hat der Futurismus zur Zeit seiner Entstehung in der breiten Öffentlichkeit am meisten von sich reden gemacht. Die Probleme des Kubismus' etwa oder die des Expressionismus' wurden in den Ateliers und in literarischen Zirkeln diskutiert und in Ausstellungen, in denen es wohl zuweilen hoch herging, an Bild oder Skulptur gezeigt. Der Futurismus aber trat als breite, offensive Kampagne auf: Manifeste in großen Zeitungen, Propagandaveranstaltungen in Theatern, Übergreifen auf die Gebiete der Architektur, der Musik, der Literatur, der Mode, der Lebensform überhaupt und mit dem Ausbruch des Krieges im Jahre 1914 aggressive politische Stellungnahme. Die Expressionisten, die Kubisten, die Abstrakten, später die Dadaisten oder die Vertreter anderer „Ismen", über die El Lissitzky und Hans Arp ein dokumentarisch wichtiges Buch zusammengestellt haben (Die Kunst-Ismen, Erlenbach Zürich 1925), bildeten Gruppen von individualistischer Struktur, die Futuristen dagegen wurden zu einer organisierten Partei mit vielerlei eigenen Publikationsorganen, mit Tournee-

CARLO CARRA, DIMESTRAZIONE INTERVENISTA, 1913

UMBERTO BOCCIONI, DIE MUTTER, 1912

Ausstellungen, Propagandavorträgen und bewußter Infiltration der verschiedenen Organe des modernen Kunstlebens, wie Zeitschriften (vor allem der „Sturm") oder Künstlervereinigungen. Bei all dem drückt die Italianità seiner Herkunft dem Futurismus von Anbeginn an ihren Stempel auf. Mit echter, faszinierender Rhetorik drücken die Futuristen ihre Gedanken, Gefühle und Triebe aus: „Zuoberst auf den Gipfeln der Welt, schleudern wir noch einmal die Herausforderung den Sternen entgegen"; mit solchen Worten — sind sie stolz oder aufgeblasen? — sie sind stolz! — schließt der Gründer des Futurismus', F.T. Marinetti, sein erstes futuristisches Manifest, auf dessen Basis sich dann in raschem Zug die ganze Bewegung aufbaute. Seine wirklich revolutionär gedachten und wirkenden Leitsätze erschienen — Ironie der Geschichte — im Pariser „Figaro", dem Blatt der eleganten internationalen Bourgeoisie, am 20. Februar 1909. So groß damals Aufsehen und Aufregung gewesen waren, die von den futuristischen Manifesten und Taten ausgingen, so plötzlich und heftig der Aufstieg, so rasch verschwand der Futurismus aus dem Blickfeld der modernen internationalen Kunstwelt. Auf die ursprüngliche internationale Expansion folgte, schon im Zuge der Ereignisse des ersten Weltkrieges, der Rückzug in die Grenzen Italiens. Die große internationale Auseinandersetzung mit ihren regulativen Maßstäben fiel weg, die eruptive Kraft der ersten Jahre ließ — ein nur natürlicher Vorgang — nach, die Verschmelzung mit nationalistischen Tendenzen rückte in den Vordergrund: aus echter Rhetorik wurde leeres Pathos, aus revolutionärem Elan ein dogmatischer Automatismus, aus schöpferischer Gestaltung wurde ein Rezept. Das Einschwenken auf die offizielle faschistische Linie, die ihrerseits in ihrem Beginn manche Ideen des Futurismus' sich integriert hatte, um später im vollendeten Automatismus zu landen, war die Konsequenz.

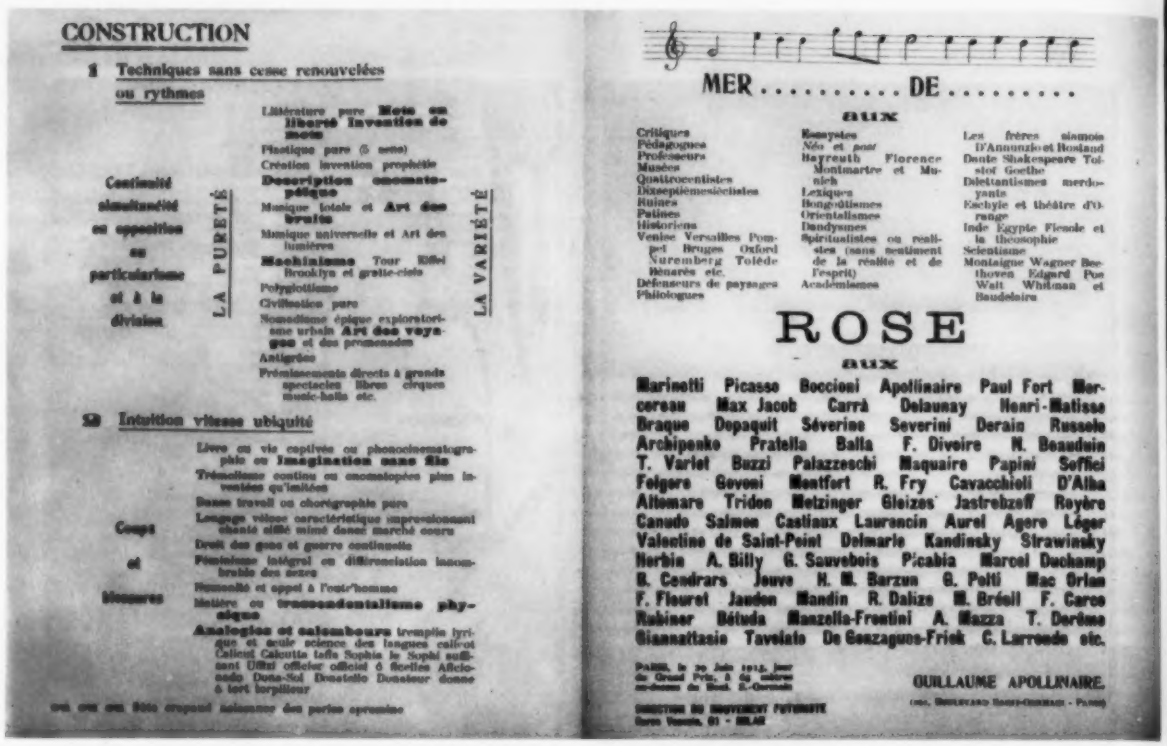
In dieser Entwicklung liegen die Ursachen, daß der Futurismus zu einem Stiefkind der Kunst unsres Jahrhun-

GHERARDO DOTTOI, GLOCKEN IN DER NACHT, 1914

ARDENGO SOFFICI, SCHRIFTBILD, 1914

derts geworden ist, deren andere revolutionäre Strömungen entweder sich ewig wandelnd weiterentwickelten, oder (wie Dadaismus oder Suprematismus, um nur zwei aus Lissitzky-Arps Liste zu nennen) zu einem organischen Abschluß in sich selbst gelangten. Dem Futurismus, d. h. den Einsichten und dem Elan seiner ersten Träger und ihren schöpferischen Taten geschah dadurch Unrecht. Die Perspektive der Jahrhundertmitte hat mit Recht zu einer positiven Korrektur geführt, die von einer Reihe von Futuristen-Retrospektiven ausgegangen ist, unter denen eine Veranstaltung des Zürcher Kunsthauses deswegen entscheidend war, weil neben einer großen Zahl sorgfältig ausgewählter Hauptwerke die literarischen und propagandistischen Hauptdokumente (Zeitungsseiten, Flugblätter, Musikalien, literarische Werke, Theaterstücke etc.) standen, von denen eine unmittelbare, auch heute noch spontan wirkende Strahlung ausging.

So ichbetont der Futurismus schon in seinen Anfängen gewesen ist, so klar sehen wir heute die inneren Zusammenhänge, in denen er mit den parallelen Strömungen um 1910 steht, gegen die er sich zunächst in Wort und Schrift wendet. In die Zeit eines geistigen und materiellen Wohllebens und der vermeintlichen Sicherheit schlugen die Blitze von allen Seiten als Anzeichen kommender Ereignisse, die sich im politischen Sektor des Lebens in der Brutalität von Kriegen und in grauenvollen Zänkereien zwischen den Gruppierungen einer sich verändernden Gesellschaft, im geistigen und künstlerischen Sektor jedoch unter allen Anzeichen einer großartigen Produktivität abspielten, die ganze Reiche neuer Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten entdeckte. Es entsteht eine Welt der inneren Schau, die der sichtbaren Gegenstände nicht mehr bedarf. Kristallinischer Formbau, Konstruktion, selbständig gewordene Linie und Farbe, Durchdringung von realen und halbrealen Gebilden — um diese Dinge dreht sich die Imagination der gestaltenden Maler und Skulptoren. Die Umwälzung



CONSTRUCTION

1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes

Continuité simultanéité ou opposition au particularisme et à la division

LA PURETÉ

Littérature pure **Mots en liberté Invention de mots**
Plastique pure (5 sens)
Création invention prophétie
Description cinématopéique
Musique totale et **Art des bruits**
Mimique universelle et Art des lumières
Machinisme Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels
Polyglottisme
Civilisation pure
Nomadisme épique exploratorisme urbain **Art des voyages** et des promenades
Antigrâce
Prémisscences directes à grands spectacles libres cirques music-halls etc.

LA VARIÉTÉ

2 Intuition vitesse ubiquité

Livre ou vie captives ou phonocinématographie ou **Imagination sans fils**
Trémolisme continu ou cinématopées plus inventées qu'imitées
Danse travail ou chorégraphie pure
Langage vitesse caractéristique impressionnant chanté affiché mimé donné marché couru
Droit des gens et guerre continuelle
Féminisme intégral ou différenciation incombrable des sexes
Humanité et appel à l'outre-homme
Matière ou **transcendantalisme physique**
Analogies et calembours tremplin lyrique et seule science des langues calf-ot Calicot Calcutta toffe Sophia le Sophi suffisant Uffizi officier officiel 6 fiscilles Aficionado Dona-Nol Donatello Donateur donne à tort bienfaiteur

MER . . . . . DE . . . . . .

aux

Critiques
Pédagogues
Professeurs
Musées
Quattrocentistes
Dixseptièmesiècliste
Ruines
Patines
Historiens
Venise Versailles Pompéi Bruges Oxford Nuremberg Tolède Rénarès etc.
Défenseurs de paysages
Philologues
Momyies
Néo et post
Bayreuth Florence Montmartre et Munich
Lexiques
Bonguêtismes
Orientalismes
Dandysmes
Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit)
Académismes
Les frères siamois D'Annunzio et Rostand
Dante Shakespeare Tolstof Goethe
Dilettantismes merdoyants
Eschyle et théâtre d'Orange
Inde Egypte Fiesole et la théosophie
Scientisme
Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe Walt Whitman et Baudelaire

ROSE

aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beaudoin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Mentfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altemare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Souvebeis Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Bréail F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derême Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Frisk C. Larronde etc.

PARIS, le 29 Juin 1913, jour du Grand Prix, à 6h soirée au-Dessus du Bout. E.-Cornude

GUILLAUME APOLLINAIRE

(ex. Boulevard Saint-Germain - Paris)

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE Corso Venezia, 61 - MILAN

AUS EINEM FUTURISTISCHEN MANIFEST VON 1913

ergreift die Kunst in ihrer Gesamtheit. Die Musik bricht aus in Atonalität und Polyrhythmik, die Architektur greift zu elementarischen kubischen Gebilden in Baukörper und Raum und erhält neue Säfte aus der Triebkraft neuer Konstruktionsmöglichkeiten. Dichtung und Drama lösen sich sowohl von klassischer Logik wie von romantischer Psychologie und tauchen in die unausschöpfbaren Welten der Beziehungen des Unterbewußtseins.

In dieser Situation zielt der Futurismus aufs Ganze. Und in der Tat: von Marinettis Manifest von 1909 an bis 1914 ist er von einer künstlerischen Fülle ohnegleichen; er durchdringt alle Erscheinungsformen der Kunst und schafft Werke, die zu den großen, bleibenden Taten der Kunstgeschichte zu zählen sind. Nach der separatistischen Selbstbetonung seiner Anfänge sieht er sich selbst in der Phalanx der modernen Kunst als treibende Kraft und als Kamerad der früher Angegriffenen. „Merde aux. . . ." und jetzt folgen die Kräfte der Vergangenheit, die attackiert werden, „Rose aux. . . ." und jetzt folgen Picasso, Kandinsky, Apollinaire, Matisse, Strawinsky etc. als die brüderlichen Mitstreiter. So liest man in einem futuristischen Manifest vom 29. Juni 1913, aus dem die ganze Aktivität, der schöpferische Optimismus und die klare Sicht neuer Möglichkeiten ebenso ungebrochen zu uns spricht wie aus den Bildern dieser Frühzeit des Futurismus'.

Im Zusammenhang mit den Bildern zeigt sich uns eine höchst erregende Situation. Aus Marinettis Manifest von 1909 springt der Funke unmittelbar über auf fünf Maler, bei denen sich etwas wie ein Kurzschluß abspielt. Innerhalb kürzester Zeit stehen sie da als die futuristischen Maler — es sind Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà und Gino Severini —, deren in Sichtbarkeit umgesetzten neuen Ideen die Stoßkraft Marinettis beinahe übertreffen und die Vertreter des künstlerischen und geistigen Wohllebens in Entsetzen und wütende Furcht versetzen. Daß sie indessen nicht wie Pallas Athene aus dem Haupt des Zeus fixfertig entsprangen, zeigen uns ihre präfuturistischen Arbeiten, die ihre Verbindung mit den revolutionären Strömungen der gleichzeitigen französischen Malerei (mit Seurat, den Fauves, mit Picasso und Léger) deutlich erkennen

A bas le Tango et Parsifal!

Lettre futuriste circulaire à quelques amies cosmopolites qui donnent des thés-tango et se parsifalisent.

Il y a un an, je répondais à une enquête du *Gil Blas*, en dénonçant les poisons ramollisseurs du tango. Ce balancement épidémique gagne peu à peu le monde entier. Il menace même de pourrir toutes les races en les gélatinisant. C'est pourquoi il nous fait de nouveau tenir sur deux dans l'imbécilité de la rente et dénoncer le tango [illegible]

[illegible] et du poignard Hugo, Hugo et Dante. [illegible] *Pierre de Rôt* enlevées dans les bouges de Jean Lorrain, pour voyeurs quindis Huysmans et lorrain Oscar Wilde. Derniers effets mexicaux d'un romantisme décadent et parsifal vous le Pomme Fatale en carton-pâte.

Lourdeur des tangos anglais et allemands, dédés et opaques mécanisés par des et des frises qui ne peuvent guère extérieur leur sensibilité. Plaqué des tangos parisiens et italiens, coupler-mollesques, filiadé et sensuaguée argentines sûrement sensuaées, morphinées et pendrendues.

Posséder une femme ce n'est pas se frotter avec, mais la pénétrer!

— Barbare!

Un geyser entre les cuisses? Allons donc! Il en faut deux!

— Barbare!

Mais oui, voyons barbares! Fi du tango et de ses lentes pâmoisons. Trouvez-vous donc bien amusant de vous regarder l'un l'autre dans la bouche et de vous savoureur entièrement les dents, comme deux dentistes hallucinés? Pourrait-il parvenir?... le pénétrer?...

Trouvez-vous donc bien amusant de vous dévorer l'un l'autre pour délivrer le spasme de votre parfaitaire sans jamais y parvenir?... ou de fixer le point de vos sévères comme des cordonniers hypnotisés?... O mon âme ta chanson du 20?... Oh! que tu es bien étiquetée, mon rêtève!... Tel sensiff!...

Tristan et Yoïsh retardant leur spasme pour exciter le roi Marc. Compte-gouttes de l'amour. Ministère des engrainons sexuelles. Sucre tors et filé du désir. Luxure en plein air. Délirium tremens. Reins et pieds d'alcoolisés. Café mêmé pour cinématographe. Valse mouvrbée. Pouah! Fi des diplomaties du pant! Vive la sauvagerie d'une possession brusque et la furie d'une danse sauvaisiaire exaltante et foudroyante.

Tangos et tangages de voilers qui ont joué l'ancre dans les bas-fonds du crétinisme! Tangos et tangages de voilers trempés de tendresse et de bêtise lunaires! Tangos, tangos, tangages à vomir! Tangos, lentes et pâmoisés funéraires du sexe mort! Il s'agit bien de religion, de morale et de prudence! Ces trois mots n'ont aucun sens pour nous, mais c'est au nom de la Santé, de la Force, de la Volonté et de la Vérité que nous condamnons le tango et ses douvreurs pamélistes!

Si le tango est mauvais, *Parsifal* est pire, car il inocule aux danseurs tréfonchons d'ennui et de mollesse une incurable neurasthénie musicale.

Comment écriterons-nous *Parsifal*, avec ses averses, ses fleuves et ses inondations de larmes mystiques? *Parsifal* c'est la déprédation systématique de la vie! Fabrique coopérative de tristesse et de désespoir. Tiraillements peu mélodieux d'estomacs faibles. Mauvaise digestion et haleine lourde des vierges de quarante ans. Pléiades de vieux prêtres bedonnants et cassipés. Vente en gros et en détail de remords et de bluboils [illegible] pour curés. Insuffisance de sang, faiblesse des reins, hystérie, [illegible] et chlorose [illegible] Maxim. Purulence polyphonique de la plaie d'Amfortas. Sommeilleuses pleurésies des chevaliers du Saint-Graal. Sanatoriums réservés du Kundry... Pandémes! Pandémes! Amen.

Mesdames et Messieurs les reines et les rois du snobisme, sachez que vous nous devez une obéissance absolue, à nous, les Futuristes, les novateurs vivants. Abandonnez donc en vrac enthousiaste des frises le cadavre de Wagner, ce novateur d'il y a cinquante ans, dont l'œuvre aujourd'hui surpassée par Debussy, par Strauss et par notre grand futuriste Pratella, ne signifie plus rien! Vous nous avez aidés à la détendre quand il en avait besoin. Nous allons vous enseigner à aimer et à défendre les vivants, chers cuisiniers et cuisinières du snobisme! D'ailleurs vous oubliez ce dernier argument, *le seul nécessité pour vous!* Savez-vous aujourd'hui Wagner et *Parsifal* que l'on joue partout et survivent en province!... Savez-vous aujourd'hui des thés-tango comme vous les bons petits bourgeois du monde, voyons, ne n'ont plus cédés!

Vous n'êtes donc plus dans le courant? Allons, vite! Quittez la danse molle et les orgues vaginaux! Nous avons vraiment quelque chose de plus élégant à vous offrir! Car, je vous le répète, Tango et *Parsifal*, **CE N'EST PLUUUS CHIC!**

F. T. Marinetti.

MILAN, 11 Janvier 1914.

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN

FUTURISTISCHES MANIFEST, 1914

Contre le luxe féminin

MANIFESTE FUTURISTE

1. — La mode gouvernante de leur élégance mouvante de jour en jour, avec la collaboration de l'imbécilité masculine, les sympathiques d'une véritable maladie.

2. — [illegible] Chaque de toilette trois fois par jour vont être [illegible] pour les mêmes [illegible]. L'effet exécrable la valeur de la femme [illegible] et [illegible].

3. — L'effet [illegible] qu'elle est [illegible] de la vente [illegible], toujours l'idée de [illegible]. La mode pour [illegible] une femme doit pouvoir [illegible] la monopolie de cette femme.

4. — La mode [illegible] de leur parure les mêmes en crème.

5. — Cette mode [illegible] détruit l'amour.

6. — Cette mode [illegible] détruit l'attraction [illegible] et le plaisir charnel; elle [illegible] le charme de la femme, autant que l'usage de la [illegible] dans les bordels. Les bijoux et les [illegible] qui [illegible] dévoilent chez la mère le par plaisir de toucher, qui s'[illegible] [illegible] sur la chair [illegible]. Les parfums sont également [illegible] en vue [illegible], parce qu'ils [illegible] avec les odeurs de la peau, [illegible] avec eux un résultat [illegible], et [illegible] toujours l'odeur-imagination du mâle.

La mode [illegible] par à par le sens [illegible] de la chair [illegible] et le remplace par une [illegible] hédoïque [illegible] qui répond seulement à la mode, aux bijoux et aux fourrures.

Il [illegible] de plus en plus vrai, les mêmes [illegible] de prendre une femme et d'en jouir sur le prétexte du [illegible] et du contact des étoffes, des [illegible] et des couleurs.

La femme sera [illegible] plus gaîne. Les mêmes [illegible] en bijoutiers, parfumeurs, coiffeurs, [illegible], [illegible], brodeurs et pédicures. La mode de la toilette favorise [illegible] [illegible] le développement de la pédérastie et il faudra bientôt traiter ce danger très [illegible] de Venise, qui obligea les belles vénitiennes à s'exposer, grâce aux mêmes [illegible], à la [illegible], pour remédier les mêmes sur la même route.

7. — Cette mode [illegible] développe [illegible] la vanité de la femme, la détourne du mâle et la dirige vers la femmeur. L'abondance passion des étoffes et des bijoux [illegible] dans la femme la nouvelle ardeur du sang et le jeu de la dédition charnelle, et crée chez elle une véritable [illegible] de la mode, des velours, des bijoux.

8. — Cette mode [illegible] qui se propage épidémiquement et [illegible] dans le beau sexe, bien loin de différencier les femmes, les égalise toutes en [illegible] leur forme de séduction. Considérée [illegible] par cette [illegible] et [illegible] de primerage prématuré toutes les dames de tous pays qui peuvent dans la rue Vittorio Veneto, à Rome. Elles sont toutes identiques. Nombreuses copies de deux ou trois modèles créés à Paris. Monotonie et stupide [illegible] au goût dévorant. Plaqué idéal que l'instinct artistique de mâle finit par mépriser.

9. — Seulement les femmes en les pédérastes savent juger les détails des dessous féminins. Un mâle, même très raffiné et très artiste, juge globalement l'ensemble agréable d'une femme qui se déshabille devant lui. Il en apprécie surtout l'intelligence physique.

10. — Quoique femme belle, laissant aux femmes mères en laides le soin de se détourner [illegible] [illegible] en robes, [illegible] en rues, pour faire de son corps [illegible] et de [illegible] avec gaîne. Rien de [illegible] [illegible] [illegible]

lassen. Was ihnen übrigens nicht Abbruch tut; im Gegenteil, es zeigt sich darin der organische Vorgang der Entwicklung.

Ein Jahr nach Marinettis Grundmanifest veröffentlichen die fünf Maler (am 2. Februar 1910) das Manifest der futuristischen Maler, dessen imaginative und methodische Gedankengänge zum Teil für die gesamte moderne Kunst Geltung besitzen. Die wichtigsten der Sätze dieses Manifestes der Maler öffnen den Weg für das Verständnis; sie sind also Dokument und Wegleitung zugleich:

„Die Geste, die wir auf unseren Bildern wiedergeben wollen, wird nicht mehr ein festgehaltener Augenblick des universellen Dynamismus' sein. Sie wird einfach das dynamische Erleben selbst sein. Alles bewegt sich, alles läuft, alles verändert sich ständig mit höchster Geschwindigkeit. Ein Profil steht niemals unbewegt vor uns, im Gegenteil, es erscheint und verschwindet unaufhörlich. Es steht fest, daß die Bilder auf der Netzhaut, die in Bewegung befindlichen Gegenstände sich unaufhörlich vervielfachen und, indem sie sich ablösen, ihre Form verändern wie plötzliche Schwingungen im Raum, den sie durchlaufen. So kommt es, daß ein laufendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine hat, und ihre Bewegungen erscheinen dreieckig."

„Um ein menschliches Antlitz zu malen genügt es nicht, es abzumalen; man muß die ganze Atmosphäre geben, die es einhüllt. Die sechzehn Personen, die ihr in einem fahrenden Tramwagen um euch habt, sind bald eine, bald zehn, bald vier oder drei Personen; sie sind unbewegt und steigen gleichzeitig aus; sie gehen, kommen, springen in die Straße, plötzlich von der Sonne verschlungen, dann kommen sie zurück und setzen sich hin wie beharrliche Symbole universeller Schwingungen. Unsre Körper dringen in die Kanapees ein, auf denen wir sitzen, und die Kanapees dringen in uns ein. Der Autobus stürzt sich in die Häuser, an denen er vorbeifährt, und die Häuser ihrerseits stürzen sich auf den Autobus und verschmelzen mit ihm."

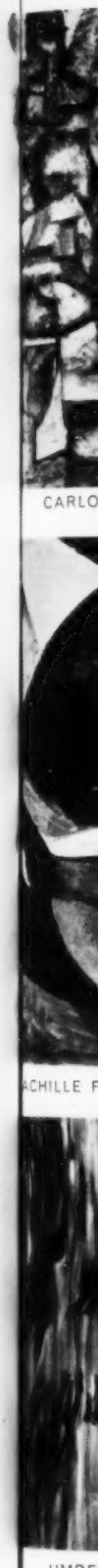
„Früher haben uns die Maler die Gegenstände gezeigt, wie sie vor uns stehen. Wir pflanzen künftig den Bildbetrachter mitten ins Bild. Wir wollen, daß die Kunst, die ihre Vergangenheit negiert, endlich den geistigen Bedürfnissen antwortet, die uns erregen."

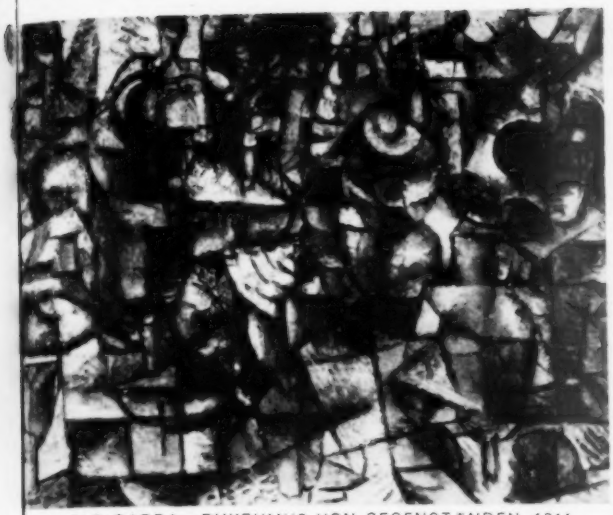
„Unser neu begründetes Bewußtsein erlaubt uns nicht mehr, den Menschen als das Zentrum des universellen Lebens zu betrachten. Der Schmerz eines Menschen ist in unseren Augen nicht interessanter als der Schmerz einer elektrischen Lampe, die unter den ungleichen Stößen des Stromes flackernd leidet und mit zerreißendem Ausdruck der Farbe aufschreit."

Solchen einführenden Sätzen des Maler-Manifestes, die den Schlüssel zum Verständnis der neuen künstlerischen Formen und Methoden gaben und geben, folgen die eigentlichen Thesen, die im Ton des Dogmatismus' zeitgebunden sind, und in denen schon der hohle Klang des pathetischen Automatismus' zu vernehmen ist.

Im Vorwort zu einer Futuristen-Ausstellung in Paris 1912, das ebenfalls von den fünf Malern unterzeichnet ist, finden sich Sätze, die als Ergänzungen zum Manifest von höchster Anschaulichkeit sind:

„Die Simultanität der Seelenzustände im Kunstwerk — dies ist das berauschende Ziel unsrer Kunst. Wenn wir eine Person, vom Zimmer aus gesehen, auf einem Balkon malen, dann begrenzen wir das Blickfeld nicht mit dem, was der Fensterrahmen zu sehen erlaubt; vielmehr suchen wir den ganzen Umkreis der visuellen Empfindungen zu geben, welche die Person auf dem Balkon durchlebt: die Geräusche der Straße, die doppelte Reihe der Häuser, die rechts und links in die Tiefe verlaufen. Das heißt die simultanen Überschneidungen der Umgebung und, folgerichtig, die Verrückung und Zergliederung der Objekte, die Zerstreuung und die Fusion der Details, die einerseits der üblichen Logik unterworfen, andrerseits voneinander unabhängig sind. Um den Bildbetrachter inmitten des Bildes leben zu lassen — entsprechend der Formulierung unsres Manifestes —, ist es notwendig, daß das Bild die Synthese dessen sei, woran man sich erinnert, und dessen, was man weiß. Schließlich beeinflußt jedes Objekt sein benachbartes nicht durch Lichtreflexe (Basis des impressionistischen Primitivismus), sondern durch eine wirkliche Konkurrenz der Linien und Aufbauelemente, die dem Gesetz der Emotion folgen (Basis des futuristischen Primitivismus). Es gibt bei uns nicht nur konträre Gegensätze, sondern auch Chaos und schroffen Wechsel, gegensätzliche Rhythmen, die wir nichtsdestotrotz zu neuer Harmonie zusammenfassen. So gelangen wir zu dem, was wir Malerei der Seelenzustände nennen. Wir schaffen eine Art gefühlsmäßiges Klima und suchen intuitiv die Sympathien und Kontakte zwischen der äußeren Szene (dem Konkreten)

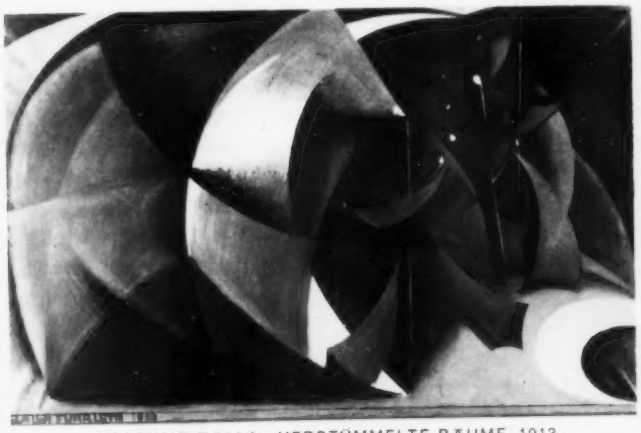




CARLO CARRA, RHYTHMUS VON GEGENSTANDEN, 1911

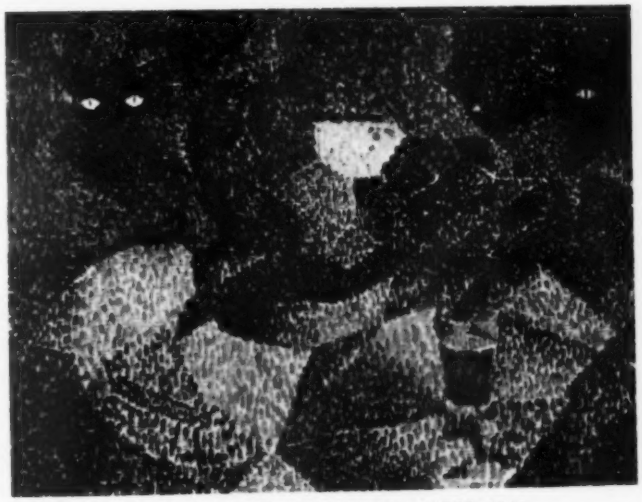
CARLO CARRA, WAS MIR DIE TRAMBAHN SAGTE, 1911

ACHILLE FUNI, AUS DER TRAM AUSSTEIGENDER MANN, 1914



GIACOMO BALLA, VERSTÜMMELTE BÄUME, 1913

UMBERTO BOCCIONI, SEELENZUSTANDE (SKIZZE), 1911
Die Zurückbleibenden



GINO SEVERINI, SCHWARZE KATZE, 1911

und der inneren Emotion (dem Abstrakten). Diese Linien, diese Flecken, diese Farbzonen, die offensichtlich unlogisch und unausdrückbar sind: hier haben wir die mysteriösen Schlüssel zu unseren Bildern."

Und die Schlußfolgerungen lauten: „Unsre futuristische Malerei enthält drei neue Anschauungen: 1. diejenige, die sich aus dem Volumen im Bild ergibt und die sich dem Ineinanderfließen der Objekte nach impressionistischer Auffassung entgegensetzt; 2. die Übersetzung der Objekte entsprechend den Kraftlinien, die sie trennen und durch die man eine neue, objektive poetische Macht erreicht; 3. als Konsequenz die Kraft, die emotionelle Ambiente des Bildes zu geben, die Synthese der verschiedenen abstrakten Rhythmen jedes Objektes, von wo aus sich eine Quelle malerischer Lyrik ergibt, wie sie bis heute unbekannt war."

Das Manifest der futuristischen Skulptur (11. April 1912) endlich zeugt ebenfalls für die Klarheit und das Schöpfertum dieser Männer: „Eine futuristische skulpturale Komposition wird die wunderbaren mathematischen und geometrischen Elemente der modernen Objekte in sich haben. Diese Objekte werden nicht neben der Statue als erklärende Attribute oder losgelöste dekorative Bestandteile angebracht, sondern sie werden nach einer neuen Konzeption des Harmonischen in die Muskel-Lineatur eines Körpers eingebettet sein. Wir werden z. B. das Rad eines Motors aus der Achsel eines Mechanikers herauskommen, die Linie eines Tisches den Kopf eines lesenden Menschen durchschneiden und das Buch seinen Magen mit den scharfen, fächerförmigen Blättern aufteilen sehen. Man darf nicht vergessen, daß das Ticktak und die Bewegung des Uhrzeigers, das Ein- und Austreten eines Kolbens in einen Zylinder, die Wirbel einer Schraube ebenso Elemente der Plastik oder der Malerei sind, deren sich das futuristische Skulpturwerk bedienen soll."

Innerhalb solcher, sehr präzis umrissener Gedanken haben sich schöpferische Persönlichkeiten herausgebildet, deren verschiedene gestalterische Aspekte zeigen, welcher individuelle Pendelausschlag von den Leitsätzen aus möglich ist, welche Vielfalt der Bildphantasie, welche Formkraft und auch welche „Malerei".

Als bildnerische Kraft, als malerisches Temperament und unerbittlicher Sucher ist zunächst Umberto Boccioni zu nennen (1882 bis 1916, gestorben als Opfer des Krieges). Bei ihm können wir verfolgen, wie er vom Neoimpressionismus der Linie Seurats zur frei simultanen Ausdrucksweise und von da zu emotionalen Durchdringungen gelangt, die schließlich zu konstruktiv aufgeteilten, formdynamischen Bildungen führen, die sich auch in den Skulpturen realisieren. Boccionis eigentlicher Entwicklungsweg hat sich in 5 Jahren abgespielt; sein früher Tod mag Möglichkeiten vernichtet haben, die vielleicht den späteren Futurismus aus der Sackgasse geführt hätten. Als Maler ist er unter die ersten unsres Jahrhunderts zu zählen.

Auch Giacomo Balla (1874 geboren und heute in Rom lebend) kommt vom Neoimpressionismus her. Bei ihm sind in erster Linie die Probleme der Bewegung entscheidend, die organische Bewegung der Tiere, die mechanische Bewegung von Maschinen, die psychische (nicht psychologische!) Bewegung, die sich aus der Spannung von Mensch und Gegenstand ergibt. Probleme des „Lichttones" werden von ihm berührt, die Jahre später durch die Anwendung der Photozelle für die Tonerzeugung sich praktisch verwirklicht haben. Auch Balla ist zu den großen Wegbereitern zu rechnen, wenn sich auch in seiner späteren Entwicklung eine Art Vereisung zeigt, in der ein tragischer Ton schwingt.

Zu den ewig Suchenden gehört als dritter der Gruppe der „Fünf" Luigi Russolo. Als Maler besitzt er einen stark form-symbolistischen Einschlag, von dem aus direkte Linien zur Kunstsprache der primitiven Völker laufen. Zugleich entwickelt sich bei ihm das konstruktive Element im Sinne rein imaginativen, also nicht mathematisch-geometrischen Aufbaus. Die Formdurchdringungen vermischen sich mit Lichtdurchdringungen, die ihrerseits zu atmosphärischen Assoziationen führen. Man versteht von hier aus, daß Russolo zu akkustischen und musikalischen Problemen gelangte, die er im futuristischen Manifest der Kunst der Geräusche darlegte (11. März 1913). Er stellt darin fest, daß die Musik, die ohnehin zu den kompliziertesten Dissonanzen gelangt sei, logisch zur Einführung von Geräuschen komme. „Die Sensibilität des Musikers, der sich vom traditionellen Rhythmus befreit, findet in den Geräuschen das Mittel, sich auszubreiten und zu erneuern, da jedes Geräusch, abgesehen von seinem Hauptrhythmus, die Vereinigung verschiedenster Rhythmen darbietet." Russolo, der zwar mit seinen Geräuschinstrumenten, den „Bruiteuren",

nicht zur eigentlichen künstlerischen Gestaltung gelangte — Edgar Varèse hat als handwerklich vorgebildeter Musiker dieses Ziel erreicht —, übertrifft an Klarheit der musikalischen Vision den futuristischen Musiker Balilla Pratella, bei dem die Grenzen erkennbar werden: die Musik als immer gegenstandsloses, rein geistiges Produkt entzieht sich dogmatischer Ausweitung, weil sie zu allen Zeiten eben diese Weite besessen hat.

Carlo Carrà ist unter den Frühfuturisten der beweglichste. Mit virtuoser Überlegenheit verwirklicht er in seinen Bildern die Leitgedanken der Manifeste, mit denen er zugleich die Verbindungen zu den anderen revolutionären Zeitgenossen herstellt. Beziehungen zu Picasso, Juan Gris und Fernand Léger sind offenbar, die Verarbeitung erfolgt in höchst persönlicher, griffsicherer Weise. Dann wieder zeigt sich die vollendete Umsetzung der Ideen Marinettis im Prinzip der Simultanität, des Dynamismus' und der Entfesselung der Emotion. Gino Severini schließlich (geb. 1883, lebt in Paris), als Schüler von Balla ebenfalls vom Neoimpressionismus kommend, ist der Meister des kaleidoskopartigen Filigrans; die quirlende Beweglichkeit seiner Werke aus den Jahren 1910 bis 1914 gehört zu den entscheidenden Ingredienzen des Futurismus', von dem er sich später, wie übrigens auch Carrà, abwandte, um sich mehr dem französischen Strom der Kunst anzuschließen.

Den fünf Malern der Frühphase folgt eine Reihe großer Begabungen, die sich jedoch jeweils einzelnen Linien der „Fünf" anschließen: Gherardo Dottori, bei dem sich Boccioni und Russolo, Achille Funi, bei dem sich Balla, oder Ardengo Soffici, bei dem sich mehr die französische Linie des Futurismus' spiegelt. An ihnen und einer Reihe anderer Maler sehen wir, wie aktuell die Ideen Marinettis und der Seinen gewesen sind und wie sie unmittelbar zündeten. Andrerseits sind gerade auch sie die Zeugen des Zerfalls und des Abstieges, dem der Futurismus verfiel. Die klassisch fundierte Idee: „Wenn unsre Bilder futuristisch sind, so sind sie es als Resultat ethischer, ästhetischer, politischer und sozialer Konzeption absolut futuristischer Art", hat nur für kurze Zeit (da allerdings in höchst eindrucksvoller Weise) die schöpferischen Kräfte belebt, und die Berufung auf Plato hat, wie so manches Mal in der Geschichte des menschlichen Geistes, zum leeren sentimentalen Dogma statt zum Leben geführt.

Was sagen uns heute die Kunstwerke der futuristischen Strömung, auf die das Publikum vor vierzig Jahre mit Stöcken, Schirmen und allen Argumenten losging, die es von der „hohen Kunst" glaubte beziehen zu dürfen? So deutlich in ihnen der Ton einer gefährlichen Neigung zur äußeren Pathetik lauert, so sehr strahlen sie die Klarheit des wahrhaft Visionären aus. Von großen, ursprünglichen Malerbegabungen sind Tore zu neuen Welten der Darstellung aufgestoßen worden, die sich heute als organische Bestandteile künstlerischen Lebens erwiesen haben. Die Bildideen, in denen wir die Verknüpfungen mit geistig realistischen Konzeptionen klar erkennen, sind voll lebendig geblieben, und auch die optische Sensibilität, die sich in der farbigen und formalen Orchestration niederschlägt, wirkt auf uns kühn, befreiend und magnetisch wie je. Lebendiger Bestandteil der Kunstgeschichte als Erzeugnisse großer menschlicher Leistung! Und selbst die Aggressivität, die sich in Manifesten wie „A bas le Tango et Parsifal" oder „Contre le Luxe féminin" in ironischen und witzigen Wendungen überschlägt, berührt uns als Zeichen eines auf leidenschaftliche Direktheit ausgehenden Geistes, der wie ein Sturm Petrefakte und faul gewordene Vorurteile weggejagt hat.

UMBERTO BOCCIONI, KOPF DER MUTTER, 1912 Bronze

ERNST LUDWIG KIRCHNER

ERNST LUDWIG KIRCHNER, PHOTO, DAVOS 1930

Über seine eigenen Zeichnungen

Aus einem Aufsatz, den Kirchner unter dem Pseudonym „A. de Marsalle" erscheinen ließ (1920).

Wenn man sich über die Kirchner eigenartige Darstellungsweise, über seine Formen und seinen Bildbau klar werden will, ist es am besten, sich seine Zeichnungen anzuschauen. Man muß aber zunächst jede ästhetische Betrachtungsweise vermeiden. Wenn man sie in sich aufnimmt, wie man einen lieben Brief oder ein Buch liest, das man schätzt, wird man unmerklich den Schlüssel dieser Hieroglyphenschrift ins Gefühl bekommen. Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben. Die jahrelange Gewohnheit, alles, was er sieht und erlebt, zeichnerisch niederzulegen, hat ihn fähig gemacht, ohne Schwierigkeiten alles, was vor seinem physischen oder seinem geistigen Auge erscheint, in Linien und Formen wiederzugeben.

*

Die Modernsten unter den Modernen behaupten, daß die Meister der Vergangenheit längst alle Möglichkeiten der Malerei aus der gegenständlichen Welt erschöpft hätten, sie leiten zum Teil daher die Notwendigkeit ihrer abstrakten Werke. Wenn man die hier gezeigten Zeichnungen ansieht, kann man wohl behaupten, daß sie neue Möglichkeiten enthalten. Vielleicht kann man sie als gegenstandslos empfinden, da kein Gegenstand darin in seiner realen Form und um seiner selbst willen enthalten ist. Es ist aber doch wiederum die sichtbare Welt, die selbst in den reinen Phantasieschöpfungen die Gestaltung leitet. Diese sichtbare Welt braucht alle Kunst und wird sie immer brauchen, einfach weil sie — allen zugänglich — der Schlüssel für die andern ist.

*

An einen jungen Maler

Davos, 4. 1. 23

Es gibt kein größeres Unrecht, als junge Menschen nicht die Wahrheit wissen zu lassen. Sie können meine Worte lesen und annehmen oder wegwerfen. Mir ist das gleich. Ich handle so, wie mir meine Pflicht vorschreibt. Ihre Grafik enthält noch nichts Eigenes. Eine geschickte Hand übersetzt Eindrücke des ethnographischen Museums in den Stil Schmidt-Rottluffscher Arbeiten. Das Eigentliche und Wertvolle: eigene Phantasie und das Suchen nach Formen dafür fehlt. Meine jungen Freunde hier haben das alles und noch mehr, und ich verstehe sie und sie haben Vertrauen zu mir. Wenn die malen und zeichnen, dann bevölkert sich die Erde und der Himmel und die Figuren tanzen auf den Blättern und sind ungeschickt und verzeichnet und ohne Stil und, Gott sei gedankt, ohne „Kultur", aber alle sind gesehen mit dem eigenen inneren Auge und mit äußerster Anstrengung, so gut es irgend ging, gemacht von dem, der sie erlebt. Alle haben die Phantasie, die Ihnen fehlt, weil Sie sie ersticken unter all dem Wust von fremden Anregungen.

*

Der Versuch, andere nachzuahmen, ist geistiger Selbstmord.

*

Betrachtungen über Kunst (1924—26)

Wie grundsätzlich verschieden ist schon germanisches und romanisches Kunstschaffen. Der Romane gewinnt

seine Form aus dem Objekt, aus der Naturform. Der Germane schafft die seine aus der Phantasie, aus der inneren Vision und die Form der sichtbaren Natur ist ihm Symbol.
Die Madonna eines Renoir wird immer das Modell, das kleine Mädchen erkennen lassen. Ein Marées malt vor einer Kokotte eine Göttin. Für den Romanen liegt die Schönheit in der Erscheinung, der andere sucht sie hinter den Dingen.

*

Der größte deutsche Meister ist Albrecht Dürer, er enthält alle anderen deutschen Maler des Mittelalters, und die neue deutsche Kunst wird in ihm ihren Vater erkennen.

*

Die sinnliche Lust am Gesehenen ist der Ursprung aller bildenden Kunst von Anfang an. In der heutigen Zeit übernimmt die Photographie die exakte Darstellung und die davon frei gewordene Malerei bekommt ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten.

*

Einen „Führer" gibt es in künstlerischen Dingen nicht, da die Kunst keine militärische Institution und auch kein Sport ist.... Bestenfalls kann dem wirklichen Künstler der Weg zu sich selbst dadurch gezeigt werden, daß eine ihm imponierende Kunst Eindruck auf ihn macht.

*

Auf eine Umfrage über die Wertsteigerung von Werken moderner Kunst (1931)

Jedenfalls kann ich Ihnen sagen, daß von all den Freunden meiner Arbeit, die seit nun 25 Jahren bei mir persönlich Arbeiten erworben haben, kein einziger bewußt aus Wertsteigerungsabsichten gekauft hat, sie kauften, weil den einen das, den anderen jenes Bild mit irgendeinem eigenen Erlebnis verband, manche faszinierte auch die besondere Formung oder Farbe auf den Arbeiten, sie lernten durch die Bilder neu und intensiver ihre Umwelt sehen, oft auch erschlossen sich den Käufer neue Möglichkeiten des Erlebens, einer kam durch Aktbilder zu neuem erotischen Erleben, ja im Anfang gab es ein paar, ich gestehe es mit Erröten, die Bilder kauften, weil sie dem Künstler finanziell helfen wollten, den sie als

ERNST LUDWIG KIRCHNER, SELBSTPORTRÄT

Menschen schätzten, obwohl ihnen die Bilder unverständlich waren. Ich fühle mich auch heute noch in der Schuld dieser edlen Menschenfreunde und hoffe nur, daß sie durch die Zeit doch noch zum Verständnis der Bilder gekommen sind, die sie damals erwarben.
Nur der Käufer von Kunstwerken wird neben dem Künstler zum Kulturträger, der im Kunstwerk einen geistigen Wert sucht, der ihm für sein Erleben und für sein Gefühl wertvoll oder nötig ist, nur dieser wird auch den sicheren Instinkt mitbringen, der ihn vor Fehlgriffen bewahrt.

*

Aus einem Briefe des letzten Lebensjahres

Davos, 13. 2. 38

Ich bin durch die deutschen Ereignisse tief erschüttert und doch bin ich stolz darauf, daß die braunen Bilderstürmer auch meine Werke verfolgen und vernichten. Ich würde es als Schmach empfinden, von ihnen geduldet zu werden.

E. L. KIRCHNER EISENBAHNÜBERFÜHRUNG DRESDEN/LÖBTAU, 1906/07

AUS NACHGELASSENEN BRIEFEN E. L. KIRCHNERS

Als mein zwei Jahre älterer Bruder Ernst Ludwig gemeinsam mit mir in Dresden studierte, er Architektur, ich Chemie, hatte ich Gelegenheit, das Kunstschaffen desselben aus nächster Nähe mit zu erleben. Ich habe neben ihm gesessen, als er das von ihm entworfene Programm der Künstlergruppe „Brücke" in Holz schnitt. Es lautet: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt."

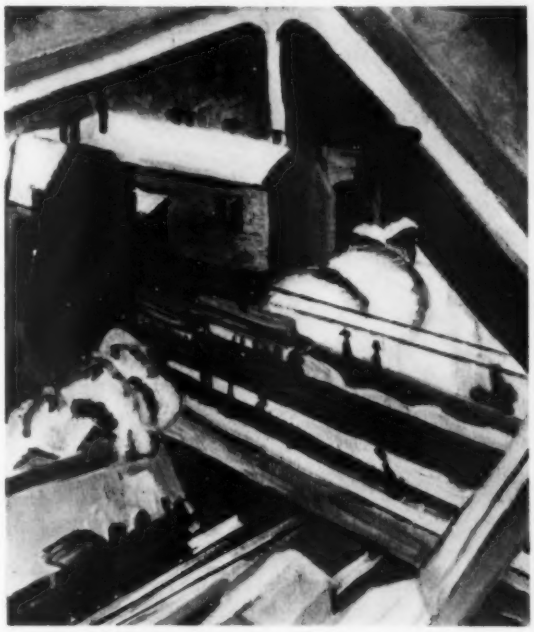
Als uns dann das Leben trennte, haben wir durch einen lebhaften Briefwechsel diese Lücke zu schließen versucht. Auch mein jüngerer Bruder Ulrich hat sich wesentlich daran beteiligt. So haben wir beide gemeinsam alle Sorgen und Kämpfe unseres Bruders Ernst Ludwig mit erlebt. Leider wurden meine Aufzeichnungen Opfer des Krieges, ich fand aber in dem Nachlaß meines inzwischen verstorbenen Bruders Ulrich manchen interessanten Brief, welcher Einblick in das künstlerische Wollen meines Bruders Ernst ermöglicht und zeigt, wie schwer er durch die Verfemung seiner Kunst getroffen wurde. So schrieb er:

am 25. 12. 33: „Da ja niemand von den heutigen Macht-

habern etwas von Kunst versteht, haben alle dunklen Nichtskönner Oberwasser und das allgemein irregeführte Publikum nennt alles, was es nicht gleich versteht oder wo es zum Lernen zu faul ist, undeutsch oder jüdisch und schädigt damit die neudeutsche Kunst in den Augen der Allgemeinheit. Bezgl. der Menschen stehe ich auch heute auf dem Standpunkt, daß es wichtig ist, ob einer ein anständiger Kerl ist oder nicht. Danach ist er als wertvoll zu beurteilen oder nicht. Für seine Abstammung kann niemand, denn er ist ja nicht schuld, daß er geboren wurde. Reine Rassen gibt es in Europa kaum mehr. Auch wir haben neben preußischem slavisches und französisches Blut in unseren Adern, daher wahrscheinlich unsere menschliche Verschiedenheit (unter uns Brüdern). All diese Fragen sind sehr kompliziert und schwierig und nicht mit Gesetzen oder einem Federstrich zu lösen. Es ist auch wichtiger zu arbeiten und Gutes zu schaffen, so befasse ich mich nicht mit Politik, sondern mit meiner Arbeit, die mir Freude macht und Befriedigung gibt, soweit ich gesund bin und arbeiten kann."

Am 21.9.35: „Um so trauriger trifft es mich, wenn ich heute in NS-Blättern lesen muß, daß meine Arbeit bolschewistisch sei. Es ging ein Aufsatz durch alle deutschen Blätter, wo ich, Klee, Kandinsky, Grosz und Dix in einen Topf geworfen und als bolschewistisch gebrandmarkt wurden. Aber mein Herz ist deutsch und meine Kunst auch und ich fühle mich eben als Vertreter neuer deutscher Kunst und handle danach. Es ist ja immer so gewesen in Deutschland, daß es seine Künstler verkannte, schon Dürer erlebte das. Ich muß es eben in Kauf nehmen, wenn der NS. mein Tun aus Irrtum bekämpft. Es wird schon noch an den Tag kommen, wie ich bin, das hoffe ich."

Am 26. 8. 36: „Nun, so schlimm, wie Du zu denken scheinst, ist es nicht mit uns bestellt. Gewiß müssen wir sparsam sein und auf vieles verzichten, was anderen selbstverständlich ist, aber noch leben wir von meiner Arbeit und Erspartem und es kommen, wenn auch selten, Leute aus dem Auslande, die etwas kaufen, so aus Amerika. Ich arbeite wie immer, wenn ich nicht krank liege, was vor einiger Zeit wieder der Fall war. Bin ja auch bald 60 und das Leben wird ja auch mal zu Ende sein, dann hat die Sorge ein Ende. Nur um Erna geht es dann, die liebe, gute Pflegerin von mir, die ihr Leben opferte für mich und meine Arbeit und ich habe Ruhe zum Schaffen. Mich interessiert doch der Mensch. Von Politik verstehe ich nichts. Ich erfülle meine Pflicht gegenüber dem Staate hier wie dort und bin ein ruhiger Bürger. So hoffe ich doch durchzukommen durchs Leben und es nicht früher verlassen zu müssen. Dein Angebot, für uns drüben zu sorgen, gewiß in Ehren, aber ich glaube, Du selbst könntest das nicht durchführen auf Jahre vielleicht. Wenn ich auch ein armer Kerl geblieben bin mein Leben lang, so habe ich doch als Mensch eine Ehre und den Glauben an meine Arbeiten. Hunderte von Bildern und Tausende von graphischen Blättern sind im Besitz von Kunstfreunden und Museen in vielen Ländern. Viele, viele junge Leute sind durch meine Lehre gegangen mit Vorteil für sich. Ich habe doch etwas geschafft. Und wenn ich nicht mehr bin, wird man vielleicht auch drüben einsehen, daß ich etwas Neues aus der Natur in die Kunst gebracht habe. Das wäre nicht das erstemal so, das zeigt die Kunstgeschichte. Gerade bei uns Deutschen. Ich habe jetzt für unsere neue Schule hier ein Relief machen dürfen, es gefällt gut, Gottlob. Da siehst Du doch, daß ich nicht überall für verfehlt gehal-



E. L. KIRCHNER STRASSENBRÜCKE

ten werde. Ich habe stets daran gearbeitet, ein Mensch zu sein und meinen Mitmenschen etwas zu bringen. Es hat mich lange Zeit schwer gedrückt, daß es gerade für mein Vaterland nichts sein soll. Da las ich, wie der alte Rembrandt von einem zum andern ging und kein Bild, keine Platte verkaufen konnte. Das hat mich getröstet, heute ist er der erste Maler Hollands und alle sind stolz auf ihn. Ich will gewiß keinen Vergleich ziehen, in der Kunst gibt es keine Vergleiche, jeder ist anders und ein Novum. Wenn man sein Leben lang wirklich arbeitet und Blut und Kraft daran setzt, so muß es doch etwas sein."

Am 14. 9. 36: „Vielen Dank für Deinen Brief und die Zeitung. Es ist dasselbe Clichée schon in anderen Zeitungen gekommen. Das Bild gehört mir, ist nicht verkauft. Es ist ein Bild, das die in Bewegung befindlichen Tanzenden wiedergibt. Wenn der Beschauer sich Mühe gibt, sich zu erinnern, was von einer Tanzveranstaltung ihm als Erinnerung bleibt, wird er ein ähnliches Bild in sich vorfinden, wenn er überhaupt sehen kann. Aber die meisten geben sich ja gar keine Mühe, sich so zu vertiefen, sie urteilen nur... die Schönheit in den ruhigen rhythmischen Linien dieser Figuren, die ich nur malen konnte, sonst wären sie gar nicht mal in der Natur, geschweige denn im Bilde. Wenn einer etwas Neues versucht, so fallen die Gewohnheitsmenschen immer über ihn her. Das war immer so und immer hat die Kunst diese Kämpfe gehabt, bis ein neues Sehen sich durchsetzte, zur Gewohnheit wurde und wieder Neues versucht wurde. Natürlich ist es auch immer dem, der Neues versuchte, an den Kragen gegangen. Schon Dürer konnte kaum von seiner Arbeit leben, mußte immer neben den heute allgemein bewunderten Kunstwerken die kleinen schematischen Heiligenbildchen machen, die seine Augen verdarben. Mit diesen Artikeln wird man so langsam abgewürgt, auch hier. Gewiß halten mir die alten Freunde als Sammler die Treue, aber sie können halt nicht mehr kaufen infolge der Devisenvorschriften. Sie sind auch alte Leute, die ihre Sammlungen den deutschen Museen stiften wollten, was jetzt wahrscheinlich gar nicht angenommen würde. Mir macht es großen Kummer und Sorge, daß meine Arbeit, die ich doch mit Fleiß und Liebe und unter großen Entbehrungen aller Art schuf, so diffamiert wird. Das Beste hat man gewollt für Deutschland und dafür wird man gesteinigt. Jetzt bemühe ich mich, in Amerika Ausstellungen zu bekommen, um etwas zu verdienen. Ein sehr netter amerikanischer Museumsdirektor war vorige Woche hier. Daß Kunst so sein muß, daß jeder einfachste Mensch sie versteht, das war nie und wird nie sein. Immer hat es eine Kunst der Gebildeten gegeben und die hat dann auf das einfache Volk ausgestrahlt und die sogen. Volkskunst erzeugt. Das einfache Volk hat gar kein Bedürfnis nach Kunst im allgemeinen. Trotzdem kommt gewiß manchmal ein großer Künstler aus dem Volke. Das sind Ausnahmen, gewöhnlich verkörpert ein Künstler den Kunsttrieb mehrerer Generationen, so wie bei mir: Großvater Kirchner Antikensammler, Vater wollte Maler werden, ich wurde es."

Am 2. 10. 36: „Dazu kommt nun die Frankenabwertung, so daß man um ein Drittel ärmer geworden ist. Für uns kleine Sparer ist es doch ein schwerer Schlag zu allem sonstigen noch. Ich bin überzeugt, daß Du es gewiß gut gemeint hast mit Deinem Vorschlag, nach Schachen über-

E. L. KIRCHNER STRASSE MIT ROTER KOKOTTE 1914

zusiedeln. Aber es geht nicht. Nach dem beiliegenden Zeitungsabschnitt, den ich bald zurückerbitte, wird der Kampf gegen die neue Kunst bald in die Privathäuser getragen werden und kein Mensch wird schon heute mehr wagen, etwas von unsereinem zu kaufen. Da das ja auch nach hier übergreift, wird unser Los doch noch das Verhungern sein. Zum Lohne dafür, daß man seinem Vaterlande eine neue Kunst schenken wollte."

Am 7. 10. 36: „Es wäre doch wirklich tragisch, wenn mir, der ich mein ganzes Leben für deutsche Kunst kämpfte, gerade von den Leuten, die doch dasselbe wollen, der Garaus gemacht würde. Und das wird er, wenn diese Verfemung weitergeht, denn auch hier wird gegen meine Bilder schon angefangen zu wühlen. In Berlin sitzen in den Museen an hohen Stellen immer noch Leute, mit denen ich früher manchen Kampf gehabt habe. Diese werden mich wohl anschwärzen. Es ist ein Elend, daß ich aus Gründen meiner Gesundheit hier nicht fortkann. Wenn nur mal Klarheit zu bekommen wäre, denn für mich hängt wirklich das Leben davon ab, das mit meiner Arbeit aufs engste verknüpft ist."

Am 18. 11. 36: Vieles an der Moderne ist ja falsch gewesen, so der Mißbrauch der Kunst für Politik etc., und da man das ganze Gebiet eben zu wenig kennt, so hat man gedacht, daß alles Moderne so wäre. Vielleicht klärt sich das im Laufe der Zeit noch auf. Zu wünschen ist es sehr."

Am 19. 1. 37: „Ich male augenblicklich Straßenbilder aus Basel und hier daneben an einer großen Kopie des Renaissancemalers Benozzo Gozzoli um 1450, der wundervolle Figurenbilder malte. Ich kopiere sein Bild „Der Raub der Helena", natürlich in meiner Art, ich lerne dabei vielerlei. Das Bild soll mir auch auf Ausstellungen zur Erklärung meiner Art, zu sehen und zu formen, dienen. Ich will auch einen Dürer auf ähnliche Art kopieren. Ich habe eine große Verehrung für die alten Meister. Sie konnten so viel, viel mehr als unsere lebenden Künstler im Durchschnitt, nur nachahmen darf man sie nicht, das verhinderte das Entstehen einer aus unserer Zeit geborenen neuen Kunst."

Am 12. 8. 37: „In der diffamierten Ausstellung sollen 20 Bilder von mir sein! Alles aus Museen, aber noch keines wurde abgebildet. Es hätte wahrscheinlich den ungewollten Erfolg, verstanden zu werden, denn alles sind gute Bilder, die ich verkaufte, das ist und war mein

E. L. KIRCHNER SCHLITTSCHUHLÄUFER, um 1930

Prinzip, nie Schlechtes unter die Leute zu bringen. Du wirst sehen, daß eines Tages doch meine Arbeit anerkannt wird. Ich weiß das so genau. Und das, was ich mit aller Liebe und Fleiß mein Leben lang oft unter größten Entbehrungen schuf, was bei verständnisvollen Sammlern, die an der alten Kunst, an Dürer etc. geschult sind, nun 30 Jahre hängt, geehrt und geschätzt, das ist weder krank noch schlecht, das kannst Du glauben. Ich erhielt wieder Briefe von drüben, die mir das versichern und bezeugen. Es macht mich traurig, sehr traurig, wenn ich über das Geschehene nachdenke. Es schadet unserm Land und aller Kunst, der alten wie der neuen. Ich hoffte immer, daß Hitler für alle Deutschen wäre, und nun hat er so viele und wirklich ernsthafte gute Künstler deutschen Blutes diffamiert. Das ist sehr traurig für die Betroffenen, denn sie, die ernsthaften darunter, wollten alle und haben geschaffen für Deutschlands Ruhm und Ehre."

Am 10. 10. 37: „Das Kunstschaffen hängt gewiß eng mit dem Leben zusammen, aber in einem ist es merkwürdig. Der alte Künstler, auch wenn er krank und schwach ist,

E. L. KIRCHNER SKILÄUFER, 1928

schafft bessere und tiefere Dinge als ein junger gesunder. Es ist, als ob ein Vorhang weggezogen wurde und der greise Künstler sieht es wirklich und richtig. Das ist bei allen Künstlern so gewesen im Mittelalter etc. Es war auch bei Corinth so. Es war ein Wunder. Erst war er nur Mittelmaß, zuletzt ganz groß. Ich habe ja auch geglaubt, daß viele Mißstände im Kunstleben aufhören würden im neuen Reich und hoffe es noch. Es muß ein Irrtum sein, einen Künstler zu diffamieren, der sein Leben hergab, um eine neue deutsche Kunst zu schaffen und der soviel Leiden und Kämpfe deshalb hatte. Ich habe mich ja auch nie von den Literaten führen lassen, deshalb wurde ich ja, wenn es irgend ging, stets übergangen und als schwierig bezeichnet."

Am 28. 2. 37: „Die Verfemung meiner Arbeit habe ich nun überwunden, sie hat mich aber nicht jünger gemacht. Ich weiß heute, daß sie aus Unverständnis und Konkurrenzneid entstand und arbeite eben weiter. Da sich im Ausland überall anfängt, Interesse für meine Bilder zu zeigen, werde ich ja die paar Jahre, die ich noch vor mir habe, hoffentlich in der gewohnten Weise hinbringen können, ohne jemand zur Last fallen zu müssen. Was mich hält, ist die Arbeit, die vorwärtsgeht Ich bin an zwei großen Bildern täglich beschäftigt."

E. L. KIRCHNER BERGATELIER, 1935

Als ich im Jahre 1933 einige Wochen bei meinem Bruder zu Gaste war, hatte er den Farbholzschnitt „Waldfriedhof auf dem Wildboden" geschaffen. Er übergab mir eines der Blätter mit dem Hinweis, daß er einmal dort begraben sein wolle. Diesen Wunsch haben wir ihm erfüllt.

Ich möchte diese Zeilen nicht abschließen, bevor ich nicht die Schlußworte des ehemaligen Reichskunstwartes Prof. Redslob zitiere, die er zu der Eröffnung der Kirchner-Gedächtnis-Ausstellung zum 10. Jahrestag des Hinscheidens meines Bruders in der Galerie Bremer sprach:

„Kirchner gehört in meine Generation. Sie wurde zerschmissen durch die Brutalität der Nazis und völlig ausgeschaltet. Wir müssen zurückfinden. Bei Kirchner war es in der frühen Zeit ein nervöses, unruhiges Auseinandersetzen mit der Welt, in seinen letzten Werken ist er über diese Dinge hinaus, er ist die Ruhe. Wenn ich seinem Bilde gegenüberstehe und seine Augen sehe, so muß ich sagen, man muß seine Augen sehen, um seine Bilder zu verstehen. Kein Maler hat je diese Betonung des Auges gehabt. Es ist die Fähigkeit des Sehens, die Goethe als ‚sonnenhaft' bezeichnet."

Mitgeteilt von Hans Walter Kirchner

HANS ANKWICZ VON KLEEHOVEN

EGON SCHIELE

(1890—1918)

Das Kriegsjahr 1918, das den Untergang der Donaumonarchie besiegelte, war auch ein Jahr der schwersten Verluste für die österreichische Kunst. Am 6. Februar starb das anerkannte Haupt der Wiener Malerei, Gustav Klimt, am 11. April der Begründer der neuzeitlichen Architektur in Österreich Otto Wagner, am 18. Oktober Kolo Moser, einer der Bahnbrecher des modernen Kunsthandwerks, und am 31. Oktober der noch nicht neunundzwanzigjährige Egon Schiele, die stärkste Hoffnung unter den Jung-Wiener Malern.

Wie ein Meteor war er am Wiener Kunsthimmel erschienen, um ebenso jäh und unvermutet, wie er gekommen, wieder zu entschwinden. Sein Aufstieg vollzog sich gewaltsam und unter den heftigsten Reibungen, sein Dasein war eine Kette von Kämpfen und Leiden, und als er sich am Ende seines Lebens endlich zu jener äußern Anerkennung durchgerungen hatte, die ihm für die nächste Zukunft eine gesicherte Existenz verhieß, raubte ihm ein unerbittlich grausames Schicksal zuerst die geliebte Gattin und warf ihn dann drei Tage später selbst aufs Totenbett.

In den knappen zehn Jahren, in denen sich sein künstlerisches Schaffen zusammendrängte, durchmaß er einen Weg, zu dem normalerweise ein ganzes Lebensalter erforderlich gewesen wäre. In fieberhaftem Tempo, als hätte er geahnt, welch kurze Frist ihm bloß gegönnt sei, erklomm er eine Höhe, die ihn weit über seine Weggenossen, ja sogar über seinen verehrten Meister Klimt hinausführte. Fast von Jahr zu Jahr änderte sich sein Stil, wechselte er die Themen, wuchs seine Reife und technische Vollkommenheit. Von seinen Werken geht, obwohl ihr Schöpfer schon über dreißig Jahre unter der Erde ruht, noch immer eine erregende Wirkung aus, welche die prophetischen Worte in einem Briefe an seine Mutter bestätigt: „Ich werde die Frucht sein, die nach ihrer Verwesung noch ewige Lebewesen zurücklassen wird." Gleichwie die Bilder und Zeichnungen van Goghs haben auch diejenigen Egon Schieles bis heute nichts von ihrer wunderbaren innern Vibration eingebüßt, die wir sehr merkbar als „Strahlung" empfinden. Darum hat auch das Interesse für Schieles Kunst in keiner Weise nachgelassen. Im Gegenteil: je weiter wir uns von ihr zeitlich entfernen, um so näher rückt sie unserm Verständnis. Sie war eben ihrer Epoche um eine große Strecke vorausgeeilt!

Wie bei allen frühvollendeten Künstlern ist auch bei Schiele die Frage aufgeworfen worden, ob seine Sendung bereits erfüllt war, als er unter Hinterlassung eines immerhin stattlichen Oeuvres von uns ging. Wohl schien sein Können als Zeichner kaum mehr einer Steigerung fähig, aber als Maler hatte er gewiß noch nicht sein letztes Wort gesprochen. Die neue große Bildform, die er in seinen letzten Gemälden, wie der „Familie" oder den „Entschwebenden". gerade erst angedeutet hatte, harrte noch der weiteren Durchbildung und vielleicht wäre das monumentale Fresko schließlich das geeignetste Betätigungsfeld für Schieles gedankenreiche Malerei geworden. War er doch trotz unablässigen Studiums der Form, die er in virtuoser Weise beherrschte, keineswegs wie so manche seiner Kollegen ein „Nur-Maler" oder „Nur-Zeichner", sondern eine Persönlichkeit von ausgeprägter Geistigkeit, die einmal den bezeichnenden Ausspruch tat: „Der Maler ist noch nicht der Künstler, es ist der Geist, der Kunst geschaffen hat", eine Einsicht, die er noch durch den Satz ergänzte: „Schauen kann auch der Maler. Sehen ist aber doch mehr." Solch ein „Seher" war er selber, stets erfüllt von innern Visionen, die nicht nur nach bildhaftem, sondern auch nach sprachlich-dichterischem Ausdruck drängten. Im Gegensatz zu seinem um weniges älteren Freunde Oskar Kokoschka, der schon 1908 eine mit farbigen Lithographien illustrierte Dichtung „Die träumenden Knaben" veröffentlicht hatte und gelegentlich auch als Dramatiker hervortrat, hielt sich Schiele von jeder öffentlichen literarischen Betätigung fern, verfaßte jedoch zahlreiche, erst nach seinem Tode bekannt gewordene „Gedichte in Prosa", die sich ebenso wie viele seiner Briefe durch eine mit ungewöhnlichen Wortbildungen

EGON SCHIELE. DAS ZIMMER DES KÜNSTLERS IN NEULENGBACH, 1911

EGON SCHIELE DER SELBSTSEHER I, 1910

durchsetzte, eigenartige Diktion auszeichnen. Von geradezu erschütternder Tragik und eindringlichster Sprache sind seine während einer vierundzwanzigtägigen Haft entstandenen Tagebuch-Aufzeichnungen, die Arthur Roessler unter dem Titel „Egon Schiele im Gefängnis" 1922 herausgegeben hat. Sie sind ein „Document humain", die nur in Oskar Wildes „Ballade aus dem Zuchthaus von Reading" und „De Profundis" eine Parallele finden.

Läßt uns der Umstand, daß Schiele in erheblichem Maße auch „Sprachkünstler" war, die oft absonderlichen Titel seiner Bilder, wie „Der Selbstseher", „Rote Erden", „Tote

EGON SCHIELE BILDNIS ARTHUR ROESSLER, 1910

Stadt" oder „Weltwehmut", besser verstehen, so erschließt sich uns deren Inhalt durch die nähere Kenntnis seiner seelischen Verfassung, die Arthur Roessler noch 1913 dahin charakterisierte, daß „der Schmerz die große Muse seiner Kunst" sei, die „wie bei den alten Gotikern keiner großen Heiterkeit, sondern einem großen Ernst entspricht". Es war insbesondere der Tod seines Vaters, der eine tiefe Melancholie bei ihm auslöste und ihn noch Jahre nachher in einem Briefe an seinen Schwager Anton Peschka bekennen ließ: „Ich weiß nicht, wer es verstehen kann, warum ich gerade solche Orte aufsuche, wo mein Vater war, wo ich den Schmerz in mir

in wehmütigen Stunden absichtlich erleben lasse.... Warum malte ich Gräber und viele ähnliche Bilder?— weil dies innig in mir fortlebt." Aus solchen Stimmungen heraus, in denen die dunklen, dämonischen Kräfte überwogen, entstanden die weltschmerzlichen Darstellungen der Frühzeit, die „Delirien", „Blinde Mutter", „Tote Mutter", „Tod und Mädchen", „Eremiten", „Asketen", „Herbstbäume", „Agonie", „Entschwebung" und „Auferstehung". In dieser bis etwa 1915 reichenden Periode steht Schiele durchaus auf dem Boden des Expressionismus, freilich ist es ein solcher ganz eigener Art, der weder von deutschen noch von französischen Vorbildern abgeleitet werden kann, sondern am ehesten noch von Ferdinand Hodler beeinflußt erscheint, dessen Arbeiten Schiele in der Wiener Sammlung Carl Reininghaus kennengelernt hatte. Von Hodler übernahm er in seinen Landschaften den hochgezogenen Horizont, im Figuralen aber den ausdrucksvollen Gestus, den er nicht selten bis zum Bizarren und Ekstatischen steigerte. Anderseits jedoch blieb Schiele als echter Wiener zeitlebens dem Dekorativen verhaftet, das grundlegende Element seiner Kompositionen war immer die Fläche, nicht der Raum. Daher baute er — wie Klimt — seine Landschaften in der Regel in Streifen übereinander auf, ohne in die Tiefe zu gehen. Im Gegensatz zur furiosen Farbendynamik Kokoschkas bewegte sich Schieles Kolorit zumeist in dunklen, da und dort durch ein leuchtendes Rot unterbrochenen, manchmal wie phosphoreszierend schimmernden Tönen, erst in seinen Spätwerken hellte sich seine Palette auf. In seinen Aquarellen begnügte er sich manchmal mit farbigen Konturen, um eine gewisse Buntheit zu erzielen, und übertrug diese Technik gelegentlich auch auf seine Ölgemälde. So ist z. B. auf dem Bilde „Liegende Frau" (1917) das wirre Gefältel des Tuches blau umrandet und zu den opalisierenden mattrosa Fleischtönen in Kontrast gesetzt. Grellen Farbeneffekten wich Schiele im allgemeinen aus, denn seine Stärke lag weniger im Malerischen, denn in der unerhörten Ausdruckskraft seiner Linienführung, die ihn auch in seinen Malwerken den genialen Zeichner nicht verleugnen ließ. War es ihm nicht gegeben, mit Hilfe von Farbwerten Spannungen zu erzeugen, so verstand er es um so besser, allen Dingen, die er zeichnerisch formen konnte, Leben einzuhauchen, sie mit Spannung zu laden. Man sehe nur seine Stadtansichten von Stein, Krumau und Mödling an, wie da jedes Haus, jedes Dach sein eigenes Leben hat, wie interessant er eine an sich belanglose Fensterwand zu gestalten weiß und welch vielfältige Bewegung er in das wackelige Lattenwerk einer Mühle hineinzaubert!

*

Egon Schiele wurde im Stationsgebäude des niederösterreichischen Städtchens Tulln an der Donau als Sohn des Bahnamtsvorstandes Adolf Eugen Schiele am 12. Juni 1890 geboren. Sein Urgroßvater Justizrat Friedrich Karl Schiele war Bürgermeister der anhaltischen Stadt Bernburg; dessen Sohn, der Eisenbahningenieur und Architekt Karl Ludwig Wilhelm Schiele, wanderte 1844 nach Österreich aus und starb 1862 als Generalinspektor der böhmischen Westbahn zu Prag. Auf ihn geht zweifellos Egons künstlerische Begabung zurück und es mag im Hinblick auf die bekannte Swobodasche Siebenjahrtheorie nicht unerwähnt bleiben, daß Egon genau 56 Jahre nach seinem Großvater und dem im selben Jahre verstorbenen Urgroßvater aus dem Leben schied. Der durch sieben teilbare Lebensrhythmus der Familie setzte sich also — mit Überspringung des Vaters — durch volle vier Generationen fort und es klingt in diesem Zusammenhang wie eine Ahnung dieses Umstandes, wenn Schiele in einer autobiographischen Skizze selber erklärte: „In mir fließt altes deutsches Blut und oft spür ich der Vorfahren Wesen in mir." Nach dem Wunsche seines Vaters sollte auch er sich dem Bahndienste widmen, doch führte ihn sein schon am Klosterneuburger Realgymnasium erkanntes ungewöhnliches Zeichentalent im Alter von 16 Jahren an die Wiener Akademie, wo er in der von Prof. Christian Griepenkerl geleiteten Allgemeinen Malerschule im Oktober 1906 Aufnahme fand. Unstimmigkeiten mit dem allzu konservativen Lehrer bewogen ihn 1909 zum Abbruch seiner Studien, doch hatte er um diese Zeit bereits eine solche Selbständigkeit erlangt, daß er sich im selben Jahre über Einladung Gustav Klimts, an den ihn Prof. Adolf Böhm empfohlen hatte, an der von Josef Hoffmann arrangierten „Internationalen Kunstschau Wien 1909" mit vier Bildern beteiligen konnte. Anfangs 1910 zeigte er im Rahmen einer von ihm mit den gleichgestimmten jungen Malern Anton Faistauer, Franz Wiegele, Paris v. Gütersloh, Hans Böhler und Anton Peschka gegrün-

EGON SCHIELE MÖDLING, 1916

deten „Neukunstgruppe Wien" im Salon Pisko seine letzten Schöpfungen, die mit ihrer absichtlichen Betonung des Häßlichen oder Morbiden, ihren outrierten Gebärden und ihrer vollkommen willkürlichen Farbengebung eine begreifliche Ablehnung erfuhren. Nur der jeglichem Neuen aufgeschlossene Ludwig Hevesi bemerkte dazu: „Die jungen Leute sollen sich nur ausgären. Das Schlimmste ist doch, gar keine Hörner zu haben, die man sich abstoßen kann."

In diesen Sturm- und Drangjahren, da Schiele jene besonders ausdruckstarken Bilder und Blätter schuf, die jetzt den Stolz aller Sammler bilden, damals aber fast unverkäuflich waren, hatte er mit den größten finanziellen Sorgen zu kämpfen. „Wird es denn fort so weiter gehen", schrieb er am 10. Jänner 1911 an Arthur Roessler, „will mir niemand helfen?..... Ich kann keine Leinwand kaufen, will malen, habe keine Farbe." Um ungestört arbeiten zu können, hatte er sich nach Neulengbach zurückgezogen und dort geschah es, daß er auf Grund einer fälschlichen Anzeige, eine Minderjährige entführt zu haben, verhaftet wurde und 24 Tage im Untersuchungsgefängnis zubringen mußte. Er brauchte lange, bis er dieses furchtbare Erlebnis überwunden und sein seelisches Gleichgewicht wieder gefunden hatte. Daß dies auf die Thematik und die koloristische Haltung seiner Gemälde nicht ohne Rückwirkung bleiben konnte, ist begreiflich. Erst nach 1913 wich dieser Alpdruck von ihm, wofür die relativ hellfarbigen Steiner Ansichten und

das lebenswahre Doppelbildnis Heinrich und Otto Beneschs als Vorboten gelten mögen, welch letzteres durch den auf den Sohn hinweisenden Arm des Vaters und den vom Sohn ausgehenden, den Vater erleuchtenden Lichtkegel einen symbolhaften Charakter erhielt. Dank einiger erfolgreicher Ausstellungen in Wien, München und andern deutschen Städten hatte sich Schieles Lage soweit gebessert, daß er seiner Mutter am 2. Oktober 1914 erfreut berichten konnte, er sei nun endlich „aus der unsichern Existenz heraus", und in einem Schreiben an Arthur Roessler vom 16. Februar 1915 verriet er sogar seine Absicht, zu heiraten. Die Auserwählte hieß Edith Harms und wurde am 18. Juni 1915 seine Gattin. Leider wurde das Glück der jungen Leute aufs empfindlichste durch die bittere Tatsache getrübt, daß Egon am 21. Juni als Kriegsdiensttauglicher nach Prag einrücken mußte. Von dort wurde er zunächst nach Neuhaus in Böhmen, im Oktober nach Wien transferiert und einer Wachkompanie zugeteilt. Eine weitere Kommandierung versetzte ihn im Mai 1916 in die Proviantkanzlei des Russenlagers Mühling bei Wieselburg, wo in freien Stunden eine seiner schönsten Landschaften, die „Zerfallende Mühle", entstand, wo er in einer prachtvollen Zeichnung seinen Schreibtisch verewigte und viele russische Kriegsgefangene porträtierte. Trotz des Militärdienstes erhielt er den Kontakt mit Wiener und ausländischen Kunstkreisen aufrecht, die ihn mehr und mehr als einen der führenden Männer der „Klimtgruppe" zu betrachten begannen. Die von Franz Pfemfert geleitete Berliner Wochenschrift „Die Aktion" illustrierte das Heft vom 2. September 1916 ausschließlich mit Schiele-Studien, Leopold Liegler widmete ihm im 3. Heft des Jahrgangs 1916 der „Graphischen Künste" einen reich bebilderten Aufsatz, der Wiener Verlag Richard Lanyi gab zwei Mappen mit Schiele-Zeichnungen heraus.

Der Künstler selbst, dem es im Frühjahr 1917 gelungen war, einen militärischen Dienstposten in Wien zu erlangen — im Oktober wurde er dem Heeresmuseum zugewiesen —, trug sich damals mit großen organisatorischen Plänen. Er wollte unter dem Titel „Kunsthalle" eine Art Verein ins Leben rufen, über dessen Ziele ein von ihm verfaßter „Aufruf" folgendes besagte:

„Es haben sich junge unabhängige Menschen in der Absicht zusammengetan, die durch den Krieg zersprengten Kräfte aller Kunstgebiete zu sammeln. Sie haben einen Ausstellungs- beziehungsweise Vortragsraum gemietet, um daselbst bildenden Künstlern, Dichtern und Musikern die Möglichkeit zu geben, mit einem Publikum in Verbindung zu treten, das sich, gleich ihnen, gegen die immer mehr fortschreitende kulturelle Zersetzung zu wehren bereit ist." Für dieses Projekt, das mit Hilfe von „Gründern" auch die Unterstützung notleidender österreichischer Künstler durch Ankauf von Werken, Veranstaltung von Wettbewerben und eine zu schaffende Privatgalerie der „Kunsthalle" vorsah, hatte Schiele eine ganze Anzahl maßgebender Persönlichkeiten, wie Gustav Klimt, Josef Hoffmann, Anton Hanak, Peter Altenberg und Arnold Schönberg, gewonnen und überglücklich über ihre Zustimmung schrieb Schiele am 23. Februar 1917 an Professor Hoffmann:

„Ich habe mit großer Freude gehört, mit welchem Interesse Sie und Herr Hanak unserer Idee gegenüberstehen.

Gottlob, daß ich in Wien sein kann, um jede Minute zu verwenden.

Ich wußte, daß es gleichdenkende Männer geben wird.

Ich glaube an die große freie Kunst — an Menschen, die zur Erkenntnis kommen werden."

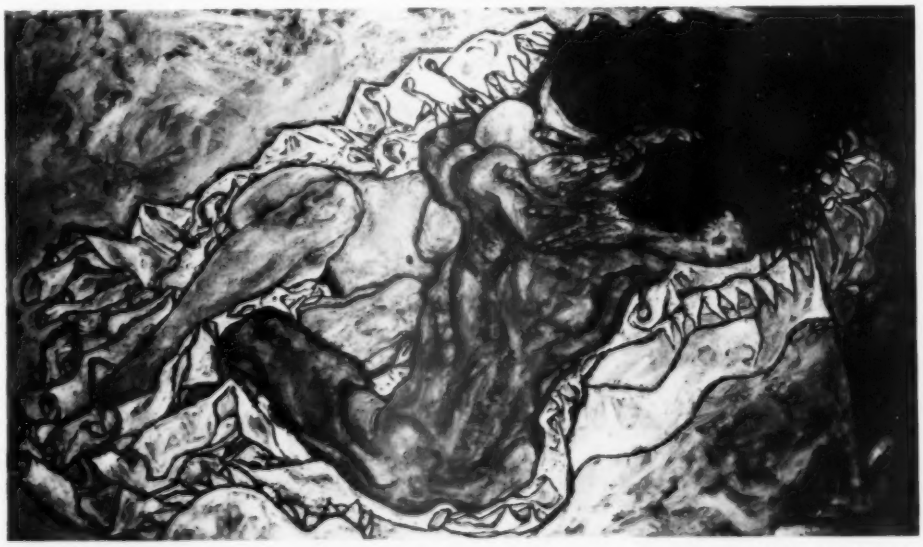
Die zunehmende Not der letzten Kriegsjahre ließ die Sache nicht zur Ausführung kommen, dagegen brachte eine von Schiele angeregte Ausstellung der jungen Künstlerschaft in der Secession, in deren Mittelsaal er mit 19 großen Gemälden und Zeichnungen vertreten war, im März 1918 ungeahnten Erfolg. Die besten Kräfte der nachmals „Sonderbund" genannten ehemaligen „Klimtgruppe" scharten sich mit größeren oder kleineren Kollektionen um den nach Klimts Hingang nunmehr unbestrittenen Führer der Wiener Moderne, so u. a. Anton Faistauer, Robin C. Andersen, Felix A. Harta, Ludwig H. Jungnickel, Georg Merkel, Paris v. Gütersloh, Ernst Wagner, Moriz Melzer, Georg Kars, Johannes Fischer, Erwin Lang, Franz v. Zülow, Alfred Kubin, Willi Nowak, Anton Peschka und Uriel Birnbaum.

Selbst die bis dahin Schiele gegenüber eher negativ denn positiv eingestellte Wiener Presse konnte angesichts des überwältigenden Eindrucks seiner Sammelschau seine überragende künstlerische Bedeutung nicht mehr ableugnen. In der Tat hatte er — nicht zuletzt unter dem beruhigenden Einfluß seiner jungen Gattin —

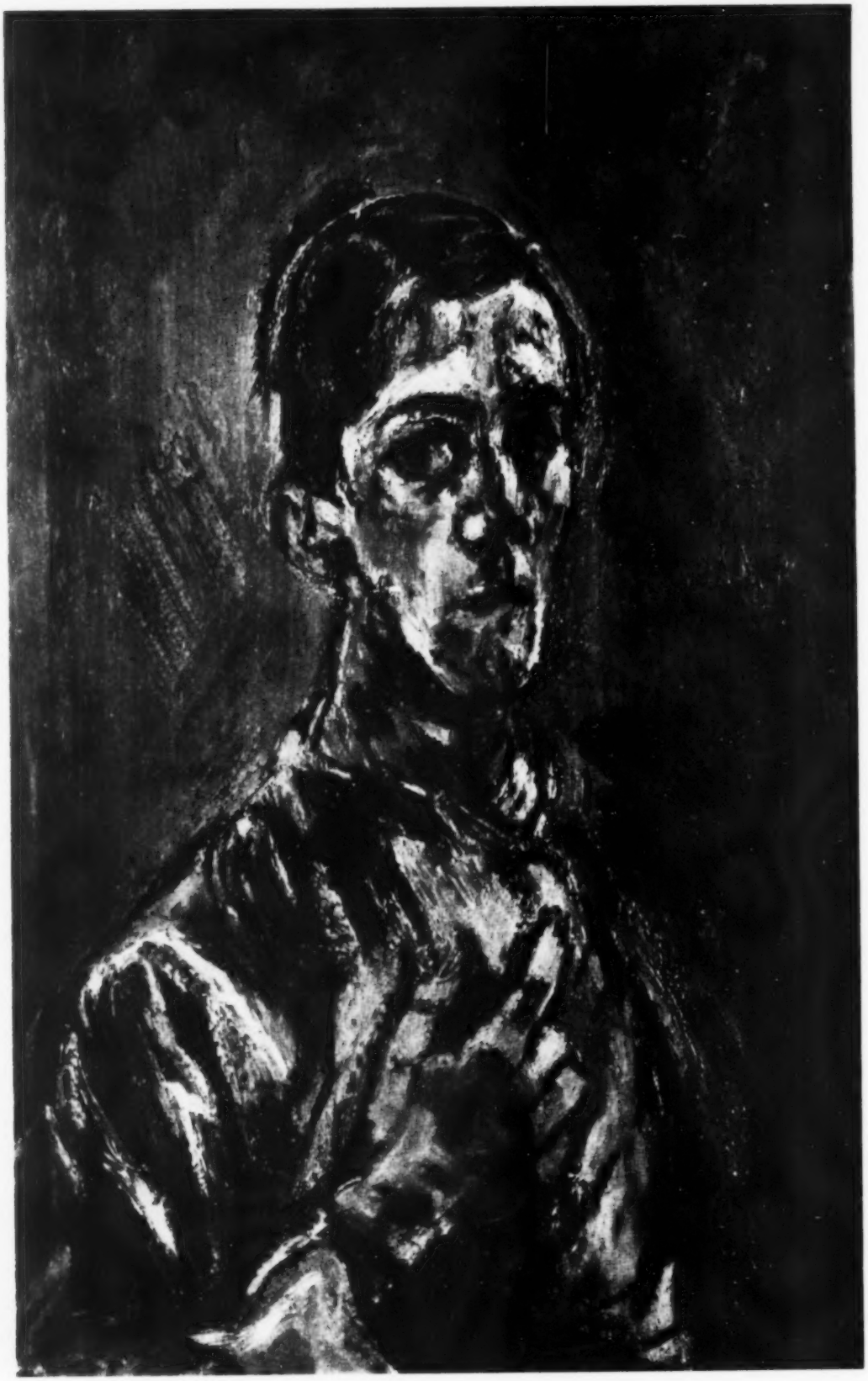
alles Verworrene und Ungesunde endgültig abgestreift und wieder zur Natur zurückgefunden, die er fortan in großen, plastischen Formen sah. Das ergreifende Familienbild „Kauerndes Menschenpaar", auf dem er sich, seine Frau und das erwartete Baby in meisterlich geschlossener Komposition vereinigte, ist das hervorragendste Beispiel dieses letzten Stils. Wer hätte gedacht, daß es sein „Schwanengesang" sein sollte! Noch einmal — im Mai 1918 — trat er mit einer größeren Anzahl von Zeichnungen in der Galerie Arnot vor die Wiener Öffentlichkeit und zwang sogar einen so konservativen Kunstkritiker wie A. F. Seligmann in der „Neuen Freien Presse" vom 28. Mai 1918 zum Geständnis: „Zeichnungen von Egon Schiele zu betrachten ist für den Kenner stets ein Vergnügen. Superb, wie hier unter vollständigem Verzicht auf Licht und Schatten, auf Ton und Farbe alles Leben, aller Ausdruck in den bloßen Umriß eingefangen erscheint."

Am 5. Juli 1918 hatte Schiele sein bisheriges Atelier in der Hietzinger Hauptstraße 101 verlassen und ein neues in der Wattmanngasse 6 nächst dem Hietzinger Platz bezogen. Dort wollte er, wie er Peschka mitteilte, „von neuem beginnen". Käme es ihm doch so vor, als ob er sich „bis jetzt nur die Werkzeuge vorbereitet hätte". Namentlich vom bevorstehenden Kriegsende erhoffte er sich viel und erwog wiederholt den Plan, nach Berlin überzusiedeln. Allein das Geschick hatte es ganz anders beschlossen. Im Herbst brach über Wien die verhängnisvolle Grippe-Epidemie herein, der am 28. Oktober Edith Schiele erlag, ihren Gatten in tiefster Verzweiflung und gleichfalls vom Keim der tückischen Krankheit ergriffen zurücklassend. Er konnte ihrer Beisetzung, die am Donnerstag, dem 31. Oktober, auf dem Ober-St. Veiter Friedhofe stattfand, nicht mehr beiwohnen, da er bereits in der ersten Morgenstunde desselben Tages in der Wohnung seiner Schwiegermutter in der Hietzinger Hauptstraße 114 verschieden war. Nach einem von Arthur Roessler überlieferten Ohrenzeugenbericht sollen seine letzten Worte gelautet haben:

> „Auf Erden werden die Menschen jetzt vielleicht frei, ich aber muß sie verlassen. Traurig ist das und schwer das Sterben. Doch nicht schwerer als das Leben war, mein Leben, an dem so viele Leute sich stießen. Nach meinem Tode, früher oder später, werden die Leute mich gewiß lobpreisen und meine Kunst bewundern. Ob sie das auch so maßlos tun werden, wie sie mich und mein Werk geschmäht, verhöhnt, verleumdet, verpönt und — verkannt hatten? Möglich. Mißverständnisse wird es immer geben zwischen mir und andern. Gleichgültig ist mir das eine und das andere!"



EGON SCHIELE UMARMUNG, 1917



JOHN ANTHONY THWAITES

PERSONALISMUS IN DER MALEREI

(OSKAR KOKOSCHKA)

In der letzten Biographie über Kokoschka heißt es, er unterscheide sich von allen anderen modernen Meistern — ausgenommen einem — darin, daß er nicht vorwiegend an visuell-ästhetischen Problemen interessiert sei. Dieser eine ist Edvard Munch. „Probleme des Lichts und Schattens, der Handschrift und der Komposition beschäftigten Edvard Munch wohl", schreibt Herbert Read, „aber dahinter stand das größere Problem des menschlichen Lebens . . . Von diesem Akzent auf dem Phänomen des menschlichen Fühlens ging der Einfluß aus, den Munch dann ausübte . . ." Von Kokoschka kann sein Biograph fast das gleiche sagen: „Was Farb-Kompositionen, Licht, Handschrift für den Impressionisten waren, das sind für Kokoschka die menschlichen Erfahrungen und Eigentümlichkeiten seiner Modelle." So zitiert E. Hoffmann Kokoschkas eigene Worte: „Der Mensch, dem ich in meinem Leben begegne, ist mein Problem. Das wird so bleiben, und deshalb bedeutet es keinen Unterschied für mich, ob ich male oder über ihn schreibe. Er ist in meinen Gedanken die zentrale Figur, denn es gibt da keine egoistischen Interessen, die meine Vision beflecken; für mich selbst interessiere ich mich nur, wenn ich Mensch bin, wie die anderen."

Was heißt das im eigentlichen Sinne? Es heißt, was für Kokoschka in ungewöhnlichem Maße gilt, daß Kunst eine Verbundenheit der menschlichen Existenzen untereinander bedeutet. Ein Bild ist für Kokoschka die Darstellung des menschlichen Daseins, das er erlebt. Aber es ist immer auch ein Stück seines eigenen Lebens unmittelbar oder mittelbar mitergriffen. — Sein engster Freund in Wien vor dem ersten Weltkrieg war Alfred Loos, der Vater der modernen Architektur. 1908, kurz bevor Loos wegen seines Hauses am Michaelerplatz zur meistdiskutiertesten Person Wiens wurde, lud er Oskar Kokoschka zu einem der großen Hofbälle ein. Der Maler selbst erzählt, wie er damals — jung, bleich und sehr schlank, im schwarzen Mantel, mit einem langen Stock — die Tanzenden beobachtete und die Schönheit der jungen Gräfin Windischgraetz bewunderte. Rund um ihn kreiste eine Welt, die in wenigen Jahren verschwinden sollte, als sei sie nie gewesen. Und dieses Erlebnis verursachte das erste von Kokoschkas Wiener Porträts, die berühmt werden sollten: er hatte die Abendkleidung, die er trug, nicht bezahlen können, und es blieb ihm nichts übrig, als seine Schuld durch einen Gegendienst abzutragen. Und so entstand das Porträt des „Schneider Ebenstein".

Wenn man heute das Porträt anschaut, erscheint der Kopf als ein Wunder an Modulation, an Oberflächenrhythmus, der der darunter liegenden Form korrespondiert. Aber der Kopf ist so wenig persönlich, wie es das Jackett ist mit seinen reichen Schwarztönen und seinem Linienspiel. Fällt dann der Blick auf die Hände des Schneiders, ist mit einem Male seine Persönlichkeit da. Diese Hände sind mit einem Vibrato gemacht wie von Greco — aber in tiefstem Karmesin, Kobaltblau und Ocker. Eine Spirallinie, gewunden und quälend. Der Künstler zeigt hier im direkten Abbild die Nachtarbeit, das Leiden, die Dienstfertigkeit — alles miteinander verborgen unter dem Anzug und der Maske des Gesichtes —: die berufliche Fassade eines der ersten Schneider der Hauptstadt, der stolz war auf seine Ähnlichkeit mit Lord Roseberry.

Leidenschaftlich verfolgte Kokoschka diese Aneignung der menschlichen Substanz und ihre Fixierung in der Malerei: jedes seiner frühen Porträts ist zugleich ein Stück Geschichte. Da ist „Dr. Szeps", der der Berater und Freund des Kronprinzen Rudolf war. Da ist „Herwarth Walden", dessen Zeitschrift „Der Sturm" den Expressionismus in Deutschland vertrat, Walden, der später nach Rußland emigrieren sollte und unlängst als alter Mann von der Sowjetregierung nach Sibirien verbannt worden ist. Zu Kokoschkas frühen Wiener Porträts gehören noch die Bildnisse der Schauspielerin Else Kupfer, des Malers Moll, des Dr. Schwarzwald, des

Links: Oskar Kokoschka, Selbstporträt 1913

O. KOKOSCHKA, PORTRÄT EINES JUNGEN, 1908

Dichters Dirsztay u. a. m. — Alle diese Köpfe sind hauptsächlich mit Hilfe des Palettenmessers gemacht, leuchtende Farben sind in Streifen aufgetragen, oft finden sich gekratzte Linien und farblos gelassene Leinwandflecken. Derart sind die Gesichter aufgerissen, ist die Alltags-Fassade zerstört. Der „Rechtsanwalt Hugo Caro" z. B. zeigt zwei Gesichter: die linke Seite verwundbar, geöffneten Auges, künstlerisch, der Phantasie und des Träumens fähig; die rechte nach außen gerichtet, abwägend, hart, das Auge zu einem Schlitz geschlossen. Wegen dieses tiefen psychologischen Blicks und Zugriffs nannte man Kokoschka den „Freud der Malerei".

Als ihn eine Freundin, irgendeine bekannte Persönlichkeit, mit ihrem Sohn, einem Schuljungen, besucht hatte, sagte Kokoschka nachher: „Sie fühlt sich als seine Gefährtin, aber — er hat nicht den mindesten Kontakt mit ihr. Und sie weiß es. Haben Sie das gebrochene Auge gesehen?" Und von einer alten Pächtersfrau im schottischen Hochland: „Ein wundervolles Gesicht. So viel Menschlichkeit und Wachheit ist darin. Doch ich glaube, sie wird im nächsten Jahr nicht mehr am Leben sein."

Den bündigsten Beweis solcher Aufrichtigkeit gibt Kokoschka durch sich selbst. „Für mich selbst interessiere ich mich nur, wenn ich Mensch bin, wie die anderen." Vor einigen Jahren betrachtete er sein letztes großes Selbstporträt von 1938, dann schaute er in den Spiegel. „Dieses Gesicht ist nirgends mehr gut", sagte er. „Schau die schlaffen Wangen an. Und diesen Mund! Alles geht jetzt kaputt . . ." Das ist jene Art Mut, die dem letzten Rembrandt-Selbstporträt zugrunde liegt. Sie ist sehr verschieden von der Selbstdramatisierung einer Käthe Kollwitz. Und obwohl sich Pinselführung und Stil verändert haben — Kokoschka blieb sich gleich vom „Selbstporträt als Maler" (1914) geradenwegs bis zum „Selbstporträt eines verbannten Malers" (1938). Der ironische Pessimismus des ersten Porträts mit geschlossenen Formen, auf dem die Schatten als Bronze-Effekt gegen den wundervollen olivgrünen Hintergrund stehen, ist sehr verschieden von der romantischen Melancholie der deutschen Epigonen Kokoschkas. Das Farben-Mosaik im „Verbannten Maler" läßt die Haut zitternd erscheinen, runzelig und fahl am Kinn, die Augen glänzen unstetig. Wieder erscheinen hier zwei Seiten des Gesichtes, die rechte ruhig, die andere hektisch und geistesabwesend. Das Porträt war unter Anstrengungen und politischen Angriffen vollendet worden und überdies unter dem niederschmetternden Eindruck der Nachricht, durch die Kokoschka den Tod seiner Mutter erfuhr. „Das brachte mich ans Ende", sagte er, „seitdem war ich nicht mehr gut." Und genau diese Mutter-Bindung, die offenbar so weitgehend sein eigenes Leben bestimmt hat, ist hier im Bild aufgedeckt. Solche „Durchdringung" — und Selbstdurchdringung — befindet sich im Gegensatz zu jener intellektuellen Wiener Welt, der Kokoschka zuerst zugehörte: etwas ist in ihm, das ihn in Beziehung zu jenen bringt, die wir so arrogant die „Primitiven" nennen. In „Zwei arabische Mädchen" von 1928 findet man im ersten Hinsehen wohl Unterschiede zum Bisherigen, die vom Licht, von der glatteren Oberfläche, einem lineareren Stil und von breiter aufgetragener Farbe herrühren. Aber das ist nicht das Wesentliche daran: eines der Mädchen, in einem blauen Kleid, hat etwas Verzerrtes um Mund und Augen, das dem, was man bei Klee findet, nicht unähnlich ist. Das ergibt eine eher unmittelbare Empfindung als einen visuellen Eindruck; Charakterzüge und

Gefühlswelt der Dargestellten kommen so zum Vorschein: mißtrauisch, halb verschlagen, halb naiv, und mit einem Anflug von Furcht. — Auf derselben Reise schloß Kokoschka Freundschaft mit dem „Marabout von Temacine". Er verbrachte einige Wochen damit, ihn zu malen und durch seinen verlassenen Palast zu streifen, nicht ohne Gefahr, da der halbverrückte Bruder des Fürsten sich einen Sport daraus machte, auf die Gäste zu schießen. Als Kokoschka abreiste und den Marabout einlud, ihn in Paris zu besuchen, antwortete der Priester-Fürst: „Ich bin hier der Herrscher, aber ich bin auch der Gefangene." Und all das ist auch in dem Porträt, das sehr gerade, stolz, klug, aber irgendwie blind wirkt. Von allen am Hofe erkannte der verrückte Bruder am besten die Ähnlichkeit. „Ja, ja — gerade so sieht sein Mund aus", sagte er, und verzog, um ihn nachzuahmen, seinen eigenen mit den Fingern.

Die Schwäche des deutschen Expressionismus war es immer gewesen, kein Formprinzip zu haben. Hier war Kokoschka im Vorteil; denn ihm war eine Tradition eigen, die er in der Sprache seiner eigenen Zeit erneuern sollte: die Tradition Maulpertschs und des österreichischen Barocks. Das zeigt sich ganz offensichtlich in den Bildern von Venedig, z. B. in „Santa Maria della Salute" (1927). Kokoschka erfaßt die Architektur in ihrer tragenden Idee, nicht nur in ihrem äußeren Anblick, genau so wie er den Charakter eines Porträt-Modells erfaßt. Mit einem lockeren elastischen Pinselzug baut er die Rhythmen so auf, daß Linie und Zwischenraum die Masse auftürmen. Das Gebäude ist aufgelöst in Spannungen und Ruhepunkte, die sein Stilgesetz bilden. Die dynamische Verwertung des Zwischenraums, eine Entdeckung des Barocks, ist hier wieder aufgenommen — aber im Zeitalter der Eisenbahn, des Films, des Flugzeugs, im Zeitalter der Bewegungs-Form.

Als Kokoschka seine Form gewonnen hatte, war er frei zur Ausbildung seines Farbenprinzips. Indem er die Töne in einer Bildkomposition verringerte, intensivierte er die Kraft einer jeden Farbe in ihrer stofflichen und gefühlsmäßigen Wirkung. So ist z. B. eine großartige Trilogie von Landschaften (1925) auf wenige wesenhafte Töne reduziert: „Madrid, Puerta del Sol" ist aufgebaut auf sonnige Gelbs und kühle Blautöne; „Die Tuilerien" ist eine Balance von Grüntönen und Purpur, und „Biarritzer Küste" verbindet frisches Grün mit Gelbtönen.

Wie seine Porträts gehören auch Kokoschkas Farben zu seiner Einstellung zum Leben. Er verhängt kein künstliches Farbschema über die Natur, sondern er wählt die Farben, die für ihn selbst bedeutsam erscheinen und legt auf sie allen Nachdruck — manchmal so, daß die anderen verschwinden. Z. B. sind seine Landschaftsaquarelle von Schottland, die von „Dolce Bridge" (1929) bis „Ullapool Landscape" reichen, den schwärzlichen Bergen und der roten Heide, die das stereotype Bild der Highlands ausmachen, denkbar unähnlich. Und doch malt Kokoschka nur, was hier immer schon war. Vielleicht kann das eine persönliche Erfahrung des Autors klarmachen. Ich befand mich während des Krieges zusammen mit Kokoschka in Ullapool. Die Land-

O. KOKOSCHKA, BILDNIS PAUL SCHEERBART, 1910/11

OSKAR KOKOSCKA LYON, 1927

schaft und das Werk des Malers schienen ohne jeden Bezug zueinander zu sein. Dann, eines Tages, nach einer Regenwanderung, brach die Sonne hervor, die Erde brannte gelb-rot. Das hohe Gras zeigte sich im grellsten Grün. Der See lag wie ein blauer Stein. Sogar die eintönigen unerblühten Heidehänge fingen Feuer mit Streifen von Ocker, Siena, Orange. Jeder Ton von Kokoschkas Blättern erschien in der Natur. Nur die Blindheit der gewohnten Betrachtungsweise hielt es bisher verborgen.

Seine barocke Ausdrucksform befähigte Kokoschka zu etwas, das in der modernen Kunst unmöglich geworden war: das Grandiose in der Natur malerisch zu bewältigen. Er gebrauchte dazu das typisch barocke Mittel des Linear-Rhythmus und der dramatischen Beleuchtung. Im „Mont Blanc von Chamonix" (1927) durchdringen die Profile des Massivs die Materie und verwandeln das ganze in eine Arabeske. Licht und Schatten fluten in Bahnen gegeneinander. Und endlich darüber der Himmel, so übermächtig, wie er seit Tintoretto kaum gesehen wurde. Durch seine Einfühlungsweise projiziert der Maler ein menschliches Drama in Grate, Schatten und Himmelstiefen. Derart wird der Berg zu einer subjektiv-menschlichen Vorstellung, so wie jede andere sonst, und wird deshalb ebenso als Bildvorwurf verwendet. Man kann das übrigens leicht erkennen an der Weise, in der schwarze und blaue Farben mit einem Vordergrund zusammenstoßen, der auf starkes Rot, Blau und Gold gestellt ist: einem gewöhnlichen Dach.

Ebenso wie er frei ist von der gewohnheitsmäßigen Sentimentalität, ist er auch frei von der gewohnheitsmäßigen Bequemlichkeit; nichts steht zwischen ihm und der menschlichen Wirklichkeit. Nach dem ersten Weltkrieg entwarf er in Deutschland Plakate. Er rief mit ihnen

OSKAR KOKOSCHKA LEUK, BLICK INS RHONETAL, 1947

alle politischen Parteien mit ihren Wortstreitereien und versteckten Interessen auf, eine menschliche Ebene zu finden, vor allem zugunsten der Kinder. Als nach dem zweiten Weltkrieg Europa vom Hunger heimgesucht wurde, prangerte er die schuldige Ursache, das träge Herz, mit einem anderen Plakat an, mit einer Kreuzigung und den Worten „Für alle die Kinder, die an dieser Weihnacht Hungers sterben müssen". Damit plakatierte er London. — Es ist bezeichnend für ihn, daß er mit gleichem Nachdruck gegen den Raub der Tschechoslowakei 1938, wie gegen die Ausweisungen der Deutschen aus dem Sudentenland 1945 protestierte.

Als in den dreißiger Jahren der Schrecken in Deutschland wuchs, trieb es ihn, einen Führer der „entarteten Kunst", nach Wien zurück. Aber hier konnte er sich nicht mit dem Dollfuß-Regime befreunden und ging nach Prag. Nach vier Jahren mußte er wieder auswandern, diesmal nach London. Auf dieses gejagte Leben hat seine Kunst dreifach reagiert. Einmal durch eine unbewußte Abschwächung und Verweichlichung seiner Manier. Das zeigen die Prager Bilder von 1934—1937. In der „Karlsbrücke" (1935) z. B. ist der Entwurf pittoresk statt plastisch ausgefallen. Die Wassermenge im Vordergrund hat in ihren Blautönen eine seltsame schmeichelnde Süße. Die Brücke dahinter erscheint nicht, wie man erwarten sollte, als Spannung im leeren Raum, sondern in bloßer Wiedergabe ihrer technischen Struktur. Es ist, als ob der Künstler unbewußt Verbindungen herzustellen, ein größeres Publikum zu interessieren suchte. — Die zweite Reaktion brachte das gerade Gegenteil: sie war eine unerhörte Wiederbehauptung Kokoschkas, vornehmlich in dem „Selbstporträt eines verbannten Malers". — Die dritte Reaktion war etwas ganz Neues: Kokoschkas politische Malerei.

„Anschluß", „Privateigentum" und „Rotes Osterei", alle 1939, waren direkte Angriffe auf die politischen Zustände in Italien und Deutschland, die faschistischen Aggressionsabsichten und die britische „Beschwichtigung" jener Zeit. Kokoschka konnte weder die Vergewaltigung der Menschlichkeit dulden noch die Ausflüchte, die man dagegensetzte. Er hatte nur eine Waffe, seine Malerei. Und er vermochte nicht in Betracht zu ziehen, ob dieses Instrument dabei leiden würde. Aber das tat es. Denn in diesen neuen Bildern konnten Farbe und Komposition nicht mehr aus der vertrauten, intuitiven Verwandtheit kommen. Die Bilder sind äußerlich, in all ihrer Raserei intellektuell. Und die Angst, die Kokoschkas Kunst bereits unterhöhlt hatte, wurde zur Panik, als das große Morden begann. Die Pinselstriche wurden zugleich schlaff und wild. In der schlimmsten Kriegszeit konnte Kokoschka ein Bild malen „Wofür wir kämpfen" (1943), eine Art malerisches Equivalent zu Bernhard Shaws „Common Sense about the War" von 1916. Das letzte Wort über seine politischen Bilder hat Kokoschka selbst: „Sie interessieren mich nicht im mindesten mehr", sagte er nach dem Krieg, „sie sind im Haß gemalt — und ich kann nur aus der Liebe schaffen." Der Genius Kokoschkas, der vor den Problemen seines Zeitalters zurückschreckt — das ist die Tragödie eines großen Künstlers, für den die Welt sich zu schnell bewegt hat. Er selbst sieht in ihr nur einen kommenden „Untergang des Abendlandes". Schon ist es unmöglich geworden, die Welt auf eine persönliche Weise zu interpretieren. Alles das hat natürlich nichts mit künstlerischer Qualität zu tun. In Kokoschkas Bildern aus den letzten Jahren, besonders in denen von 1949, finden sich Anzeichen wiedergewonnener Kraft.

*

Zitierte Bemerkungen von Kokoschka und die ihm zugeschriebenen Ansichten (mit Ausnahme derer, die der Hoffmannschen Biographie entnommen sind) wurden in persönlichen Gesprächen mit dem Autor in London oder Ullapool zwischen 1943 und 1946 ausgesprochen. Ihre Veröffentlichung geschieht mit der freundlichen Erlaubnis des Künstlers.

(Aus dem Englischen von Ruth Conrads-Kühn)

Oskar Kokoschka, Tourbillon de Sion

PAUL WESTHEIM

KOKOSCHKA, DER ZEICHNER

Dieser Essay ist 1931 geschrieben als Vorwort zu einem Band Kokoschka-Zeichnungen, den der Euphorion-Verlag, Berlin, herauszugeben beabsichtigte. Der Verleger Dr. Ernest Rathenau hatte in jahrelanger, mühevoller Arbeit über 100 Kokoschka-Zeichnungen zusammengetragen, alles was bis dahin bekannt war. Die Reichsdruckerei hatte nach den Zeichnungen mustergültige Lichtdrucke hergestellt. Als das Buch fertig war, waren die Nazis an die Macht gekommen. Da der Verfasser wegen seiner „herabsetzenden Kritik" an der „Kulturpolitik" des III. Reiches ausgebürgert war, suchte man das kostbare Werk zu retten, indem man das Vorwort entfernte und von Kokoschka selbst eine Einleitung schreiben ließ. Auch so durfte der „entartete" Kokoschka dem deutschen Volk nicht präsentiert werden. Zwei Exemplare mit dem Vorwort von Westheim fanden sich in New York, offenbar von der Gestapo „zwecks Devisenbeschaffung" verkauft. Ein drittes Exemplar ist aufgetaucht in dem Nachlaß von Hans Bethge. Nach 16 Jahren erscheint hier der 1933 zwar gedruckte, aber bisher unveröffentlichte Essay.

Ein Juliabend. Beim milden Schein sitzen ein paar Herren um den runden Tisch des Junozimmers. Goethe ist von einer Spazierfahrt nach Hause gekommen. Der Oberbaudirektor Coudray ist da, auch Eckermann. Das Gespräch dreht sich um politische Dinge. Von früheren Zeiten ist die Rede. Man kommt auf Wieland zu sprechen, und Coudray erzählt von der Einfassung für Wielands Grab, mit der er beschäftigt ist. Um von seinen Plänen eine deutliche Idee zu geben, wirft Coudray eine eilige Skizze auf ein Blatt Papier. Coudray geht schließlich, aber die Zeichnung wird des öfteren noch zur Hand genommen, und mit Genugtuung spricht man davon, den Gedanken so unmittelbar ohne Verlust auf dem Papier zu haben. Was Goethe veranlaßt, einige italienische Handzeichnungen hervorzuholen. „Solche Zeichnungen", sagt er, „sind unschätzbar, nicht allein, weil sie die rein geistige Intention des Künstlers geben, sondern auch, weil sie uns unmittelbar in die Stimmung versetzen, in welcher der Künstler sich im Augenblick des Schaffens befand."

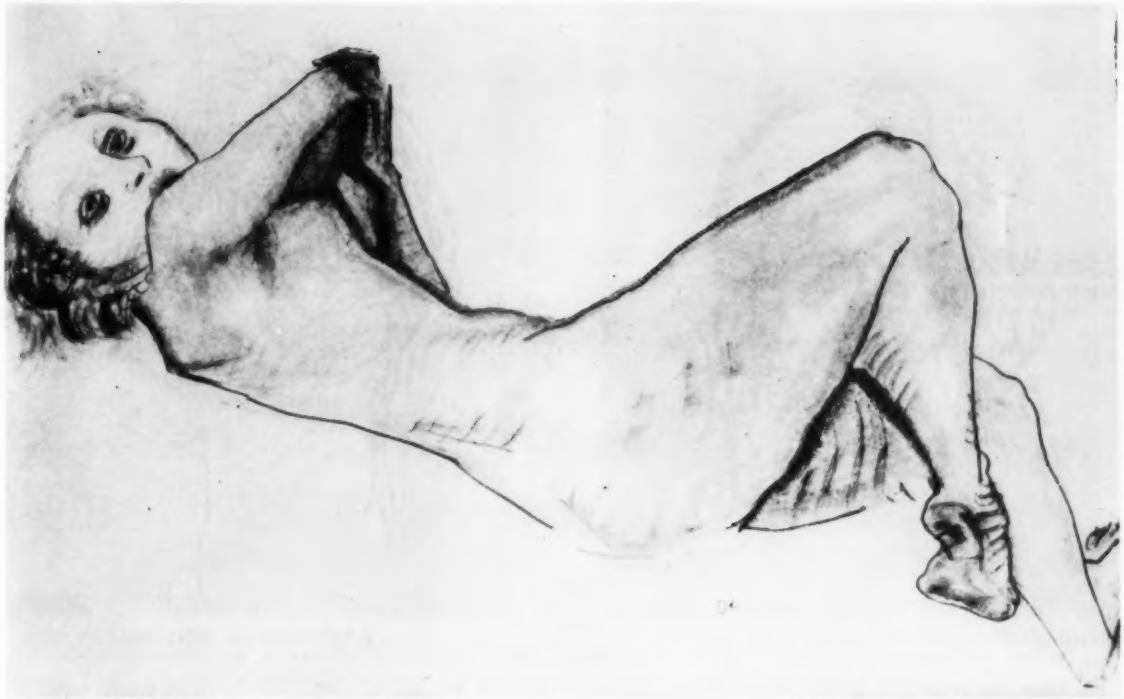
Man kann es ermessen, welchen Reiz es für Goethe haben mußte, den Schaffenden gewissermaßen bei der Konzeption beobachten zu können. In dem fertigen Werk, mit dem der Künstler zur Welt spricht, muß oder sollte das Persönliche aufgegangen sein im allgemein Gültigen. Die Zeichnung, das Skizzenbuch, beim Schriftsteller das Tagebuch — wie Hebbel Tagebuch führte — zeigt ihn, wie er Probleme anpackt, Einfälle notiert, die sich vielleicht einmal zum Werk verdichten, vielleicht als unbrauchbar verworfen werden. Und mitunter ist diese Intimität — „Journal intime" überschrieben die Goncourts ihre Tagebuchaufzeichnungen — über Wesensart einer schöpferischen Persönlichkeit aufschlußreicher als die Reihe der fertigen Werke. Wenigstens uns will es so erscheinen, die wir Psychologie des Schaffens bis zum Exzeß fast betreiben, neugierig und überneugierig in die Werkstatt spähen und darüber beinahe den Blick verloren haben für die Ergebnisse dieser Werkstattmühungen: die eigentlichen Kunstleistungen. Sicherlich stand Goethe mit dieser Schätzung der Handzeichnungen außerhalb seiner Zeit, wie man ja überhaupt bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, bis man zu einer Kunst kam, die ihr Ziel darin sah, einen Eindruck aufs rascheste und treffendste zu skizzieren, kaum Auge hatte für das, was man als Vorarbeit zum Malen ansah. Das ging den Maler an, vielleicht noch die Malerkollegen, aber nicht das Publikum. In die Geheimnisse der Zauberei die misera plebs hineinblicken zu lassen, hielt man wohl auch nicht für opportun. So wenig wie es der Medizinmann der Wilden tut. Das entgöttert. Und in der Tat, die Profanierung der Kunst beginnt, indem wir, wir Masse Publikum, in der Enträtselung und psychologischen Ergründung der Schaffensvorgänge den Sinn der Kunstbetrachtung entdecken.

Daß die impressionistische Richtung in ungeahntem Maße die Zeichnung kultivierte, daß sie das Sammeln von Zeichnungen — nicht nur der Impressionisten selbst, auch der früheren Meister — aus einer Angelegenheit wissenschaftlicher Materialforschung zu einer Liebhaberei der Amateure machte, ist nur zu verständlich. Das Bild selbst: Architektonik, Bildgestaltung, das, worum es bei Marées ging, was Seurat und Cézanne zu retten und auf neuer Grundlage zu sichern suchten, gab sie ja preis. Es kam ihr auf anderes an: auf die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit des Eindrucks. So erstaunlich häufig das erreicht worden ist, erstaunlicher und auch häufiger noch ist es erreicht worden mit dem Zeichenstift, der gegenüber Pinsel und Palette doch das beweg-

lichere Werkzeug war. Das aber mußte der Zeichnung auch in der Einschätzung eine ganz andere Geltung geben. Sie steht nun gleichwertig neben der gemalten Impression. Eine Zeichnung von Liebermann enthält alles das, was das Bild auch enthält. Und bei dem Zeichner Slevogt ist das Spiel der Phantasie, auch das Spiel der Kurven sprühender, reicher, großartiger, als wenn Slevogt malt. Menzel war im Vergleich dazu noch alte Schule. Nicht nur, weil er trotz jener Frühwerke: dem „Balkonzimmer", der „Potsdamer Bahn", dem Kinder-Album, die er als Familienerinnerungen gemalt hatte und nur als Gelegenheitsarbeiten angesehen haben wollte, für sich von der Weltanschauung und der Bildauffassung der impressionistischen Richtung nichts wissen wollte, auch in der Art, wie er seine Zeichnerei auffaßte. Wenn er auf Schritt und Tritt, am Mittagstisch bei Frederichs, in den Akademiesitzungen, auf der Kurpromenade zeichnete und immer wieder zeichnete, so war dieses unablässige Zeichnen außer Training von Auge und Hand nichts weiter als Materialsammlung. Einem Herrn, der Zeichnungen von ihm kaufen will, läßt er den Bescheid zugehen: „Zeichnungen behufs Verkaufens mache ich gar nicht; in der Regel nur als Naturstudien gleich zu bestimmtem Bilde oder als Gelegenheitssache für eventuell. Da müßte es nun also grade treffen, daß was ihm etwa zusagte, etwas wäre, das ich schon benutzt, oder wovon ich wirklich auch für die Zukunft keine Verwendung absähe." „Kommt selten vor", fügt er in seiner lakonischen Art noch hinzu. Daß diese Tausende von Zeichnungen uns mehr bedeuten, oft unendlich mehr als der größere Teil der Bilder, ist eine Sache für sich. Jene Äußerung Menzels ist die alte Metierauftassung. Ganz ähnlich hat sich auch Ingres ausgesprochen, die Zeichnung sei für ihn nur Hilfskonstruktion zum Malen. Daß trotzdem diese Zeichnungen Ingres' mit zum Besten gehören, was das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, nur nebenbei.

Der heutige Künstler, nervöser schon in der Disposition, hat in der Zeichnung ein sehr brauchbares Mittel entdeckt, um seiner Vision unmittelbar Ausdruck zu geben. Erste Gestaltwerdung der Vorstellung, etwas von dem heißen Atem der Stunde der Konzeption gibt diesen Aufzeichnungen das Erregende. Das auch für den Beschauer Erregende. So unmittelbar erlebt ist das, nicht selten auch reicher an künstlerischem Esprit als das endgültige Werk. Das Oeuvre manches der Heutigen wäre um seinen anregendsten Teil ärmer, wollte man von den Skizzenblättern und Zeichnungen absehen. Auch bei Kokoschka ist es so.

Eins ist die Zeichnung bei Kokoschka nicht: Hilfskonstruktion für die Malerei. Wenn es auch klar und selbstverständlich ist, daß alles, was ein Maler macht und versucht und schafft, immer sich irgendwie auch auswirkt in seiner Malerei. Ganz äußerlich betrachtet ist schon das, was Kokoschka als Zeichner oder Graphiker thematisch beschäftigt, etwas völlig anderes als die Bildthemen. Man sollte meinen, ein Maler, der wie Kokoschka seit 1924 durch die halbe Welt gereist ist und seine Städtebilder gemalt hat, müßte ganze Skizzenbücher voll von solchen Städteansichten haben. Es scheint so was nicht zu geben, wenigstens habe ich bisher noch kein einziges Blatt der Art zu Gesicht bekommen. Früher einmal, als er noch gar nicht daran gedacht hat, Städtebilder zu malen, gibt es von einer flüchtigen Italienreise ein paar Landschaftsskizzen. Eigenartig genug, um wenigstens darauf hinzuweisen.... Man wird weiter finden, daß es nur wenige Zeichnungen gibt, die als Vorarbeiten für bestimmte Bilder anzusehen sind. Vor allem zur „Windsbraut" der Hamburger Kunsthalle oder der „Blauen Frau" der Dresdner Galerie; in diesem letzteren Falle soll es, wie ich in meiner Monopraphie bereits mitgeteilt habe, sogar nicht weniger als 160 solcher Federzeichnungen gegeben haben, von denen allerdings der größte Teil wieder vernichtet worden ist. Vielleicht ist es kein Zufall, daß es hier beide Male um das Problem, jenes auch für Kokoschka entscheidende Problem der räumlichen Bildgestaltung geht, das mit rein koloristischen Mitteln zu bewältigen er jahrelang gerungen hat. Wie man weiß, sehr schwer gerungen hat. Hier hat wahrscheinlich die Zeichnung dem Maler als Hilfsmittel oder als Vorarbeit für die Bildkomposition gedient. Ich kenne auch keine Zeichnung und keine Lithographie, die Schwarz-Weiß-Wiederholung oder Variante eines der Bilder wäre. Menzel zeichnet, was er malen will oder doch irgendwann einmal zu malen vorhat, Kokoschka zeichnet, was in die Welt seiner Bilder nicht einzuordnen oder zunächst nicht einzuordnen ist. Das hat seine Ursache darin, daß innerhalb des Schaffens von Kokoschka der Zeichnung eine ganz andere Aufgabe zugewiesen ist, als der Malerei. Wie das zu verstehen ist?



OSKAR KOKOSCHKA LIEGENDER WEIBLICHER AKT, 1909

Es sei versucht, an einem bekannten Beispiel zu zeigen, wie ein Maler dazu kommt, sich neben seiner Malerei — manchen diente dazu ihr Graphikschaffen — ein Ausdrucksmittel zu suchen, das ihm zu sagen erlaubt, was ihm im Bild nicht möglich erscheint. Ich meine die Landschaftsaquarelle Dürers. Diese Landschaftsausschnitte, die aus ganz anderem Impuls kommen als der statisch geordnete Bildaufbau Dürerscher Gemälde, die so unmittelbar gesehen, so wirklichkeitsnahe Wiedergabe sind, daß durch sie s. Z. der Impressionismus ein Recht zu haben glaubte, sogar Dürer seinen Ahnen zuzählen zu dürfen. Wenn diese Aquarelle als etwas so Grundverschiedenes neben den Bildtafeln Dürers stehen, so ist das gewiß kein Zufall. Für Dürer war der Anblick jener Gegenden, durch die er kam, sicherlich großartiges Erlebnis, das festzuhalten ihn reizen mußte. Wenn er nicht, wie nach Altdorfer es Tausende und aber Tausende getan haben, Landschaftsbilder malte, so stand dem gegenüber die Konvention, die nach Dürers eigenem Wort die Malerei auf zwei Aufgaben beschränkte, das Leiden Christi darzustellen und die Züge des Menschen über das Dasein hinaus zu bewahren. Über solche Konvention konnte Dürer sich so ohne weiteres wohl nicht hinwegsetzen, vielleicht mußte selbst er, der es auch wirtschaftlich nie ganz leicht hatte, auf die Anforderungen der Besteller Rücksicht nehmen. Seiner Freude an der Landschaftsschilderung konnte er gelegentlich in der Graphik, namentlich in den Hintergründen zur großen Passion und zum Marienleben Ausdruck geben. Auch dürfte die impressionistische Darstellungsweise, die jenen Aquarellen die Unmittelbarkeit gibt, ihm unvereinbar mit der Art seiner Bildgestaltung erschienen sein. So schafft er sich dafür im Aquarell die Ausdrucksmöglichkeit, eine Ausdrucksmöglichkeit neben der Malerei für einen anderen Zweck und mit anderen Mitteln.

O. KOKOSCHKA , LEVIN L. SCHÜCKING, 1909

O. KOKOSCHKA, NELL WALDEN 1910

Der Maler braucht so was. Innerhalb der Malerei, die, wenn sie groß und großartig sein soll, immer den weiten Aspekt der epischen Dichtung haben muß, läßt sich nun einmal nicht alles unterbringen, vor allem das nicht, was Goya „Caprichos", Einfälle, nannte. Für seine „Caprichos" hat Kokoschka sich ein eigenes Idiom geschaffen: seine Zeichnung.

Wenn hier, trotz der beträchtlichen Zahl der Lithographien von Kokoschka, trotzdem viele dieser Blätter mit zum Besten zählen, was er geschaffen hat, immer nur von der Zeichnung gesprochen wird, so ist zu bedenken, daß bei Kokoschka die Lithographie nichts anderes ist als auf den Stein übertragene Zeichnung. Eine auf Umdruckpapier gezeichnete und nur umgedruckte Zeichnung.

Mancherlei Leute, denen Handwerklichkeit zu den „Belangen" gehört, werden wohl, wenn sie das hören, bedenklich mit den Köpfen schütteln. Aber es ist nun mal so. Als beim Umdrucken einmal ein Blatt, an dem uns besonders viel lag, verpatzt wurde, habe ich Kokoschka zur Rede gestellt, diese Art zu arbeiten sei so bedenklich und auch, wie zu sehen, nicht ungefährlich. Diesen letzteren Einwand widerlegte er auf seine Weise, indem er ein neues Blatt zeichnete, das übrigens noch besser wie jenes erste geworden ist. Im übrigen aber erklärte er, Technik interessiere ihn nicht. Was er mache, sei Geistwerk, nicht Handwerk. Keine Frage, wir, die wir das 19. Jahrhundert hinter uns haben, dieses 19. Jahrhundert, das wie nie zuvor das Handwerk verschluderte, müssen auf alles Handwerkliche bedacht sein; aber ebenso müssen wir uns auch hüten, daraus einen Fetisch zu machen. Wenn nämlich das stimmen würde, daß das allein Ausschlaggebende die korrekte Ausübung des Handwerks wäre, dann müßte Leonardo einer der kläglichsten Künstler aller Zeiten gewesen sein. Statt sich beim Abendmahl der überlieferten und bewährten Freskotechnik zu bedienen, die ihm für seine Absichten zu wenig „malerische" Möglichkeiten bot, malte er, um das Ganze langsamer und überlegter durchbilden und feinere Übergänge erzielen zu können, in Öl auf die Mauer. Schlechtestes Handwerk! Was dann auch zur Folge hatte, daß das Abendmahl 1550 schon kaum mehr als eine Ruine gewesen.

Kokoschka ist der Maler, der ohne Ahnung vom Metier

O. KOKOSCHKA, GERTRUD EYSOLDT, 1916

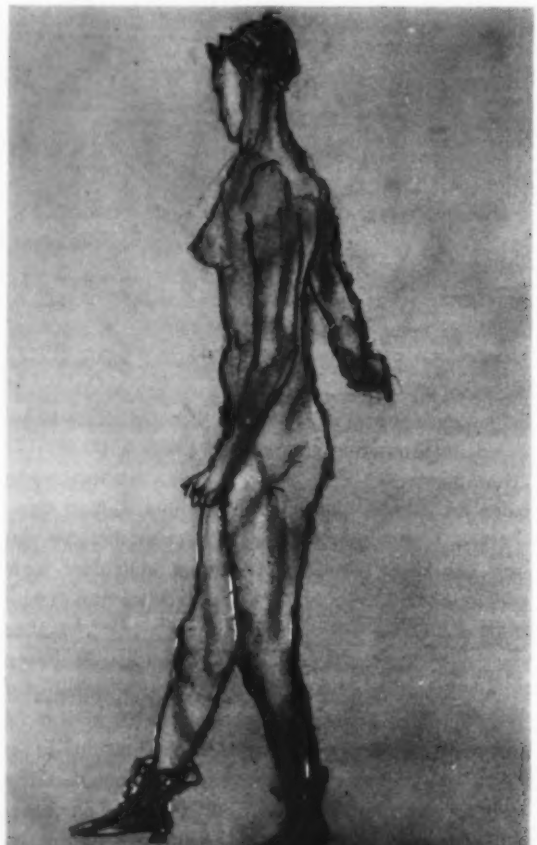
O. KOKOSCHKA, HUGO ERFURTH, 1920

ins Metier hineinspringt. Er weiß nicht, was man wissen muß, weiß nicht, was man können kann, als er anfängt zu malen. Jene Folge von Frühbildern zu malen, die so lapidar sind, so lapidarer Ausdruck unmittelbaren Erlebens, daß es viele gibt, die — ich selbst gehöre nicht zu ihnen — sie noch immer höher schätzen als die neueren Werke, in denen Kokoschka die Elemente malerischen Gestaltens souverän wie wenige heute beherrscht. Angefangen hat jeder einmal. Mit dem, was man so Begabung nennt, und mit dem Vorsatz, das Handwerkliche so bald und so gut als möglich zu erlernen. Man geht dahin, wo das gelehrt wird: in die Kunstschulen. Arbeitet daran, das machen zu können, was die anderen auch machen und wie sie es können. Oder man schwitzt Blut wie van Gogh, der, armer Teufel, ja auch Autodidakt war und der vermeint, zuerst und zunächst einmal richtig und korrekt zeichnen zu müssen. Jahrelang hat er das betrieben, ein unermüdlicher Lehrling der Kunst, bis immer freier und furioser die Handschrift sich auswirkt, die seine Künstlerschaft dokumentiert. Bei Kokoschka ist es anders. Er will nicht malen, wie es die anderen können. An der Malerei selbst, einer neuen oder einer schon gewesenen, scheint ihm nichts zu liegen. Er braucht die Malerei als Mittel nur, als Ausdrucksmittel. Er will sich ausdrücken. Auf irgendwelche Weise sagen können, was er zu sagen hat.

Ein junger Mensch, dem die Welt Rätsel, dem alles neu, fremd, unfaßbar, dem all und jedes Erlebnis ist, will zum „Bewußtsein der Gesichte" kommen, wie Kokoschka einen im „Genius" 1919 veröffentlichten Aufsatz überschreibt. Dieses Bewußtwerden geschieht bei ihm, der wohl der Maler ohne Metierkenntnis, aber doch wohl geborener Maler ist, indem er die Erscheinung festzulegen und festzuhalten versucht. „Festnageln" nennt es van Gogh einmal, wie er vom Zeichnen spricht. Wenn dieses Sich-bewußt-Werden und Bewußtmachen der Gesichte durch Formen das ist, was den Künstler recht eigentlich zum schöpferischen Menschen macht, so ist Kokoschka in besonderer Weise prädisponiert. Denn Erlebnis wird bei ihm bewußt nur, soweit er es zu gestalten vermochte. Was er nicht „festnagelt", ist für ihn nicht existent. Entschwindet wie nie gewesen. Das erklärt auch, daß er von der Kunst der anderen nichts brauchen kann. Auch das Metier, jedes Problem muß

er sich selbst erarbeiten. Er kann nichts übernehmen, er muß für sich die Lösung finden, um so auf seine Weise hineinzuwachsen in die Malerei und auch in die Tradition.

Ritt über den Bodensee ist das. — Jede Bildfläche ist Abenteuer, unter Aufbietung aller Kräfte nur zu bewältigen. Und da drängen sich die Erlebnisse, stürmen ein auf einen Gestaltermenschen, der sich nicht verkapseln kann, auch nicht verkapseln will, der vielmehr mit wachen, überwachen Sinnen begabt ist. Wie soll man damit fertig werden?! Erlebtes Leben vorbeiwehen, entschwinden lassen, bloß weil man eingespannt ist in diese verdammte Malerei, die einen aufzufressen droht.



O. KOKOSCHKA, SCHREITENDER WEIBL. AKT 1907

Selbst wenn man wollte, entgehen kann man dem doch nicht, es hat seine Tücke, reckt sich auf bedrohlich, gespenstisch. Nur eins gibt es: es bannen. Es ist, wie ich in meiner Monographie gesagt habe, die Situation des Jägers in der chinesischen Sage, vor dem eines Tages in den Lüften etwas nie Gesehenes, ein Schwarm Krähen, auftaucht. Er weiß nicht, was das für unbekannte Wesen sind, die nicht wie er auf der Erde sich fortbewegen, was sie für ihn zu bedeuten haben, ob es unheilschwangere Dämonen sind und ob es möglich sein wird, sich gegen eine so rätselhafte Erscheinung zu behaupten. Da sieht er sie niedergehen in den Schnee. Wie er hineilt, flattern sie wieder auf. Aber, eingedrückt in den Schnee findet er seltsame Runen: ihre Fußspuren. Nun hat er etwas Greifbares von ihnen, ein Zeichen für sie, etwas, worunter er sie sich vorstellen kann. Vogel, das ist ihm von nun an die Hieroglyphe der Krähenfüße. Er hat keine Furcht mehr vor diesem Gespenst, denn er hat es erfaßt, er hat sein Zeichen gefunden. So schafft Kokoschka sich eine Zeichen-Sprache. Da wird, was er, der Columbus, in der Welt, der Menschen-Umwelt entdeckt — der „gefesselte Columbus" heißt ja eine der großen Lithographienfolgen —, festgelegt. Er macht sich ein Bild von den Dingen, fixiert sie in der Zeichensprache, die er dafür sich schafft, vielmehr: erfindet.

Das beginnt abrupt, unartikuliert, ungelenk mit jenen Blättern aus der ersten Wiener Zeit, mit Körperumrissen von Jünglings- und hektischen Mädchengestalten, deren Knochengelenke man knacken zu hören vermeint. Manchmal leicht ankoloriert, wienerisch, klimtisch. Aber keine Spur von Schönschrift, eine Kurzschrift, die unmittelbar charakterisiert. Auch das nur will er: charakterisieren. Kokoschka ist hier im eigentlichen Sinne primitiv. Einer, der anfängt, der noch auskommen muß mit ein paar wenigen wesentlichen Sprachzeichen. Eine großartige Primitivität, wahrhaft groß-zügig. Wie Kokoschka diese Zeichen-Sprache sich ausbaut, wie die Handschrift sich entwickelt, souveräner, beschwingter wird, immer mehr auch befähigt, auf leiseste und zarteste Regung im Psychischen zu reagieren, ist im einzelnen dargelegt in meiner Monographie und könnte hier nur wiederholt werden.

Was Kokoschka wieder und immer wieder interessiert, ist der Mensch. Unerschöpfliche Welt, lebendiger Orbis pictus sind ihm Gesichter der Menschen. Menschen-

O. KOKOSCHKA, STEHENDER WEIBL. AKT, 1907

O. KOKOSCHKA, STEHENDER MÄDCHENAKT, 1922

köpfe, jeder ist ihm neu, jeder ein Erlebnis. Offenbar kann er davon gar nicht genug bekommen, ein wahrer Menschenfresser. Zuerst ist es noch das Seltsame, Fremdartige, fast hätte ich gesagt: Exotische, was ihn reizt: Menschen von der Peripherie der Gesellschaft, Deklassierte, Verbrecher, Irre, das halbflügge Laster, Psychopathen usw. Dann sind es die Koryphäen: große Gelehrte, berühmte Dichter, der Bühnenstar usw. Die Prominenten, die oberhalb der Gesellschaft stehen, angestrahlt von dem Rampenlicht ihrer Berühmtheit. Peripherie auch das, wenn auch von der anderen, der Glanzseite des Lebens. Es ist ein Umkreisen der Spezies homo sapiens. Es sind zunächst die Varietäten, die ihn interessieren, die sozialen oder physischen oder geistigen Sonderfälle, die, die durch Unterwertigkeit oder Übergeltung zuerst ins Auge faller., und dann wird es immer mehr ein Heranpürschen an jene anderen, die keine „Rolle spielen" und sich nicht zur Schau tragen, an die, die eben nur Menschen sind, junge und alte, vom Leben verwitterte und vom Dasein gehätschelte. Der Mensch, vielartig, wie er eben vorkommt, merkwürdig schon durch sein Da-Sein. Ganz natürlich das; ein zweiter Columbus, der ausfährt, ein Westindien zu finden und ein Amerika entdeckt, fängt er damit an, nach dem „Interessanten" und Abseitigen zu fahnden, um schließlich zu landen bei dem unbekanntesten aller Kontinente: dem Allgemein-Menschlichen. Bei Munch, um nur einen aus dieser Zeit zu nennen, verläuft übrigens die Entwicklung gleichartig. Man nehme sein Frühwerk. Was enthüllt ihm das Leben: das Unheimliche, Gespenstische, Unterweltliche, Unterleibliche der Existenz. Und bei dem Sechzigjährigen ist es wie ein stummes Händefalten vor der Unfaßbarkeit des einfachen und tatsächlichen Daseins. Aufschreien, damit fängt es auch bei Kokoschka an, eines Tages wird es Aufschauen. Gesichte werden zu Gesichtern.

HANS MARIA WINGLER

KOKOSCHKAS PÄDAGOGISCHE KONZEPTION

An wenigstens sechs hervorragenden Stellen in seinem Werk haf sich Oskar Kokoschka nachdrücklich zu Idee und Person des mährischen Pädagogen Amos Comenius bekannt, unzählige Male hat sich Kokoschka auf ihn und sein erzieherisches Buch „Orbis pictus" berufen. In einem in allen wesentlichen Zügen für ihn bis heute gültig gebliebenen Vortrag hat der 25jährige 1911 diese Konzeption, die der Angelpunkt für den Maler wie den Dichter und Kulturkritiker Kokoschka, die Grundlage für das Programm seines Salzburger Instituts ist, umrissen; späterhin hat er sie dichterisch paraphrasiert und zum Thema einer großangelegten, noch unvollendeten schriftstellerischen Arbeit genommen. In Aufsätzen und Ansprachen hat Kokoschka Comenius zitiert und die Auseinandersetzung mit seinem Gedankengut insbesondere der Jugend empfohlen — der Gestalt jenes großen Denkers der Barockzeit aber zusammen mit der des verehrten Freundes Jan Masaryk, des Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik, in einem Gemälde ein Denkmal gesetzt, in dessen Hintergrund die Stadt Prag, die Heimat von Kokoschkas Ahnen und Gattin, erscheint.

Das Verhältnis zu Amos Comenius ist, wie sich hier zeigt und wie Kokoschka auch an anderer Stelle bekennt, ein sehr persönliches. Jenes Buch von der Bilderwelt hat ihm — noch bevor er lesen und schreiben konnte — die Schöpfung als etwas Wunderbares und Staunenswertes geoffenbart; Comenius hat ihn gelehrt, „daß die Welt ein Wunder ist, das sich beständig vor unseren Augen vollzieht". — „Eben daraus, daß ich als Schüler des Amos Comenius an dieser Wahrnehmung teilhabe", sagte Kokoschka in einem Gespräch, „erkläre ich es mir, daß meine Malerei eine so breite Wirkung erlangen konnte. Es ist heute nichts wichtiger, als den Menschen zu zeigen, daß Natur und Kultur aus lebendigen Gebilden bestehen, es ist dies die einzige Möglichkeit, dem drohenden Untergang entgegenzuwirken, der durch die totale Mechanisierung — und somit Entmenschlichung — heraufbeschworen wird. Leider wurde, nach meiner bescheidenen Ansicht, in keinem Land bisher die Erziehung der Konzeption des Amos Comenius entsprechend geleitet. Seine Methode hätte vor allem zur Toleranz und zum Verständnis des Mitmenschen geführt, was ja nur dann möglich ist, wenn man die Welt sieht und einsieht, nicht jedoch, wenn man nach Klischees die Menschen in schwarze Böcke und weiße Lämmer einteilt und das Phänomenale, den Regenbogen der unendlichen Möglichkeiten des menschlichen Seins, vergißt."

In die Worte ‚lebendige Anschauung gegen Mechanisierung und Vermassung, Individuation des Menschen im Geist der Gemeinschaft', läßt sich das Fazit von Kokoschkas erzieherischer und kulturkritischer Arbeit zusammenfassen. Aus diesem Aspekt betrachtet, schließen sich die Teile des gewaltigen Oeuvres zu Blöcken zusammen, die insgesamt eine von der Comenius-Idee umklammerte Einheit bilden, verschieden nur nach Entwicklungsstufe, Reife und Akzent des Interesses dem Phänomen gegenüber.

„Ich habe nie Zeit gehabt, mich durch eine Mode hindurchzuarbeiten, denn für mich war das Erlebnis aus erster Hand das entscheidende Ereignis, so daß ich gar nicht dazu kam, mich umzutun, was die Künstler in anderen Ländern vorhatten oder wollten. Ich habe Porträts gemalt im Jahre 1907, in den Jahren bis kurz vor dem ersten Weltkrieg habe ich in den Bildnissen meiner Zeitgenossen das entsetzliche Unglück gespiegelt, das ich heraufkommen sah. Ich litt unter der Empfindung, daß die Gesellschaft jener Zeit krank war, und habe das in den Bildnissen verzeichnet. Während des Krieges waren die meisten jungen Männer verurteilt, im Schützengraben ein Maulwurfsdasein zu führe. Wieder habe ich dem Zeitempfinden Ausdruck verliehen, indem ich Landschaften aus der vue des oiseaux, vom höchsten Haus, vom höchsten Berg und aus möglichst vielen Ländern gemalt habe. Ich bin in den folgenden Jahren gereist, um mir die Welt zu erobern, die man mir so lange verwehrt hatte und der ich mich als Weltbürger eingeboren fühlte."

Schon die frühen Porträts sind, nach diesem Selbst-

OSKAR KOKOSCHKA, SINNIERENDE KINDER

Gesamt und Details

zeugnis, Niederschrift von „Gesichten", das heißt in Gestalt verwandelte Visionen, die sich aufdrängten und die erlitten wurden, keineswegs aber eine Form absichtsvoll geübter Gesellschaftskritik wie etwa beim frühen Dix oder Beckmann. Ob und wieweit der junge Kokoschka ein Skeptiker war, ist fraglich. Die vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Porträts bezeichnen ganz im Sinne des Vortrags von 1911 die erste Phase der auf Comenius begründeten Konzeption Kokoschkas, in der das „Gesicht" unmittelbar angenommen und wiedergegeben, „an sich selbst erlebt" worden ist. „Bewußtsein der Gesichte" — dahin tendiert nun die Entwicklung mehr und mehr — „ist aber Leben selber, welches von Bildungen, die ihm zuströmen, wählt, und ebenso sich solcher enthalten kann, wo es ihm nicht gefällt. Ein sich selbst Macht erteilendes Leben", sagte Kokoschka damals, „führt das Bewußtsein der Gesichte. Und in seiner freien Wahl aufgenommene Gesichte, ungeachtet, wie sie sich vereinigen, ausgereifte oder kaum wahrzunehmende, und auch was den Raum und die zeitlichen Umstände betrifft, völlig ungebundene, verbindet diese Macht derart, daß sie Einfluß auf das Bewußtsein zu üben scheinen in allem, was als ihre Ordnung und Rang ihrer Sichtbarkeit hervortritt."

In die Auffassung, daß die Bewußtwerdung der Gesichte eine von der Grundhaltung zum Leben und zur Kultur abhängige und von diesen aufgetragene Mission ist, ist der Maler Kokoschka während seiner Dresdener Lehrtätigkeit und in den Jahren der großen Reisen mählich hineingewachsen. Das bedeutet, daß er als Künstler nun mehr und mehr Subjekt geworden ist. Zuerst freilich waren die Reisebilder für ihn Versuche, Welt zu erfahren und für sich zu erobern; den entscheidenden Schritt vollzog er erst am Ende der Reisezeit, als dieses Bild von der Welt sich konstituiert hatte und die Persönlichkeit damit, bei allem leidenschaftlichen Hingegebensein an die Aufgabe, souverän geworden war. Es ist der Zeitpunkt, zu dem Kokoschka für viele auf die frühen Phasen eingeschworene Betrachter „schwierig" wurde.

Von hier an ist die Comenius-Idee das Leitmotiv allen Gestaltens, das er in ständig sich erneuernder Bewußtwerdung keinen Augenblick aus den Augen verloren hat: diese Idee hat nun eine Funktion in seinem Gestalten, die dieses selbst neu konstelliert, wodurch Kokoschka neue Themenkreise hinzuwachsen, oder doch neue Bedeutung und neuen Sinn erlangen. Man kann diesen späten, reifen Kokoschka nicht gerecht beurteilen, wenn man Thematik und Formulierung vergangener Jahrzehnte zum Maßstab nimmt. Gewiß spielen auch jetzt noch Porträt und Landschaft eine Rolle, ja, es gelingen ihm hier überragende Leistungen, aber die Meilensteine auf seinem Weg sind sie doch nicht. Das 1947 gemalte Bildnis des Werner Reinhart etwa ist eine von Kokoschkas bedeutendsten Menschendarstellungen, trotzdem steht es nicht im Zentrum des Spätwerks, wie etwa das Forel-Bildnis in der Mitte des Jugendwerkes steht. In diesem Stadium der Sublimierung des Menschlichen als Konsequenz des „Bewußtseins der Gesichte", das nun zu einer erzieherischen Verpflichtung geworden ist, eröffnet sich der neue Horizont am breitesten bei den allgemein-menschlichen Themen, wo das Individuum sich als Teil der Gemeinschaft, die Gemeinschaft sich als ein Ergebnis historischen Wachstums, als ein Teil der Geschichte konstituiert — und aus diesem Gesichtspunkt wollen nun auch alle die fortlebenden „älteren" Motive, die Landschaft und das Porträt, betrachtet und bewertet werden. Sie sind nun etwas von allem Früheren in Aussage und Gehalt Grundverschiedenes.

Die erste große und charakteristische Leistung des späten Kokoschka dürfte wohl das 1931 entstandene Gemälde mit den spielenden Kindern sein, in dessen Hintergrund die Stadt Wien zu sehen ist: Eine ergreifende Vision der Stätte, in der sich so viel für sein Lebensschicksal Entscheidendes ereignete, aber zugleich eine an mehreren Skizzen geklärte, wohldurchdachte Komposition, und inhaltlich fast schon ein Programm.

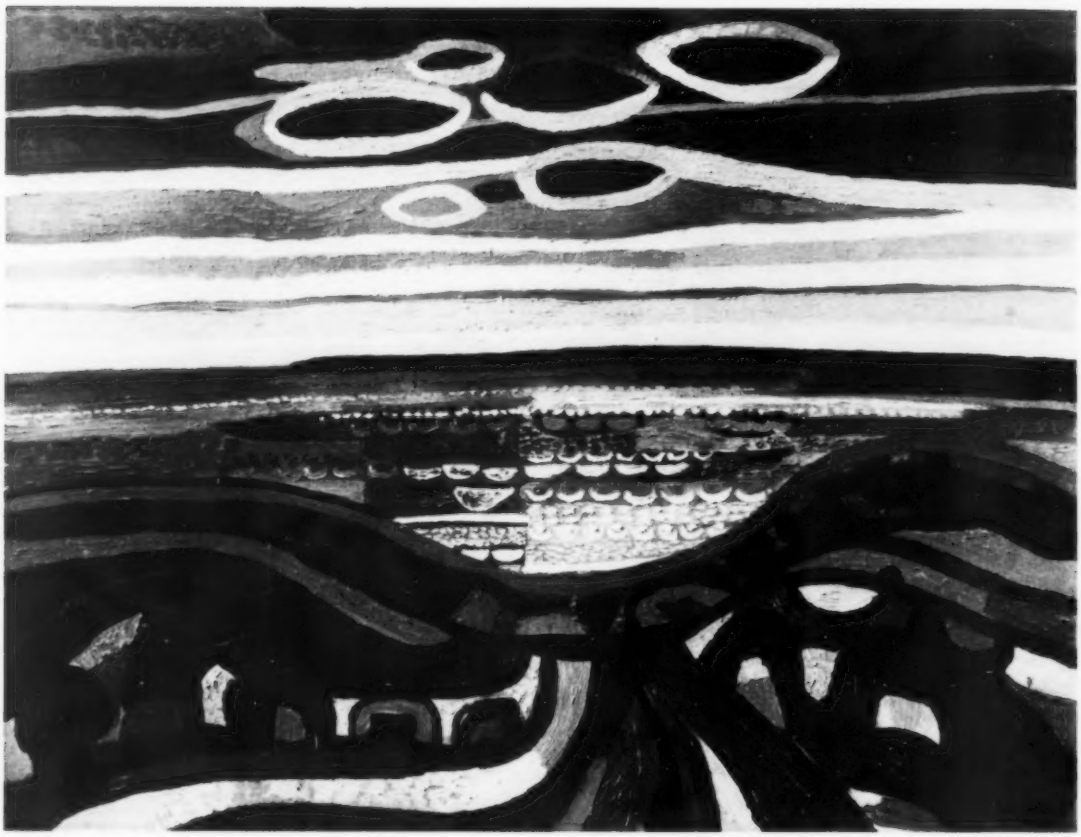
Die „politischen" Bilder aus den Kriegsjahren in England gewinnen, in diesen Zusammenhängen gesehen, vielleicht nicht als Gemälde (das heißt: Kunstwerke für das Auge), als die sie — zu Recht oder zu Unrecht — angefochten worden sind, sie rücken jedoch als Dokumente von Kokoschkas menschlicher und philosophischer Vollendung, und somit auch als Wegmarken seines künstlerischen Wollens, auf einen bedeutsamen Platz. Kokoschkas Irrtum, der ihn verhinderte, hier letztgültig zu formulieren, beruhte wohl in der Überschätzung oder, genauer gesagt, in der falschen Einschätzung des Inhaltlichen. Die Möglichkeit, Allgemein-Menschliches zu sublimieren, bietet sich ihm am reinsten da, wo es schon als Thema sublimiert und mit einem zu-

gleich spezifischen wie variationsfähigen Bedeutungsinhalt angespeichert ist — bei der Mythe, zu der er als einer von ganz wenigen modernen Künstlern Zugang und ein echtes Verhältnis gefunden hat. So ist es denn auch die Mythe gewesen, die ihn zu seinem bis heute ausgedehntesten und wohl auch wichtigsten Gemälde angeregt hat, das, sozusagen aus der Vereinigung seines malerischen Könnens und kulturphilosophischen Denkens, zur Bekrönung des nahezu ein halbes Jahrhundert umspannenden Werkes geworden ist.

Das in pausenloser Arbeit von Januar bis Juli 1950 entstandene, achteinhalb Meter breite Londoner Deckenbild zeigt auf einem Mittel- und zwei Seitenstücken die „Prometheus-Sage" in Kokoschkas philosophischer Sicht. Es zeigt, in der Darstellung der über die Repräsentanten der abendländischen Zivilisation hinwegsprengenden apokalyptischen Reiter, die Gefährdung unserer Zivilisation, wie sie sich aus dem Verlust an Lebensunmittelbarkeit, lebendiger Erfahrung und Anschauung ergibt. Der mit den Symbolen der Machtherrschaft und des fühllos kontrollierenden Verstandes gekennzeichnete Prometheus, das Sinnbild der sich im mathematischen Kalkül verhärtenden Zivilisation, stürzt, während Persephone als Prinzip ewig mütterlicher Erneuerung den Armen des Hades — der Erde als Quelle der regenerierenden Kraft — entspringt, um den Menschen den Frühling zu bringen. Kokoschka verkörpert in dieser seiner aus antiken Mythen und abendländischem Kulturerbe zusammengezogenen Ikonologie die nun in der Altersreife geläuterte Comenius-Idee. Der ewig wiederkehrende Frühling ist ein Wunder, das nur in demütigem Anschauen begriffen werden, zu Blüte und Frucht gebracht werden kann. Sehr aufschlußreich ist, daß Kokoschka die tragende Funktion, nämlich die Mittlerrolle, der Frau zugeschrieben hat, die schon in der „Bachkantate" und (dort allerdings noch weniger klar profiliert) in den frühen Dramen und den zugehörigen Zeichnungen als Gleichnis der Lebenskraft aufgetreten war. In der bei jenen frühen Stücken stets wiederkehrenden Tragik des Mannes, der am Weibe zerbricht, darf man wohl ebensosehr einen Niederschlag persönlicher Stimmung wie einen Nachhall Strindbergscher Problematik vermuten. Noch in dem während der Genesung nach schwerer Kriegsverwundung unter körperlichen Schmerzen diktierten „Orpheus"-Drama von 1917, wo die Titelfigur selbstbildnishafte Züge trägt, und wo in der Figur des Hades sich zerstörerische, hintergründig-dunkle Mächte manifestieren, ist der Mann der in tragischer Verstrickung ungerechterweise Leidende. Nichts erhellt die Wandlung und geistige Vertiefung in Kokoschkas Denken besser, als die sinnvolle Umbesetzung im gemalten „Prometheus"-Drama, dem die gleiche Konzeption wie dem 33 Jahre zuvor entstandenen Bühnenwerk zugrunde liegt: Hier ist die dramatische Entwicklung ganz nach „innen" verlegt, ganz Idee geworden. Es ist auch nichts von der Katastrophenstimmung spürbar, die die Werke der ersten Phase (viel mehr übrigens als die „politischen" Bilder der im Exil verbrachten Zeit) überschattet hatte, denn am Schluß steht die Hoffnung auf die geistige Wiedergeburt, die wir aus der Höhle des Hades — dem Kokoschka hier die eigenen Züge verliehen hat — erwarten dürfen.

So ergibt sich aus dieser Betrachtung der für die Beurteilung Kokoschkas sehr entscheidende Sachverhalt, daß sein Werk, gleich ob Dichtung oder Malerei, als einheitliche geistige Konzeption bis heute kontinuierlich zur Entfaltung gebracht worden und gereift ist. Die Form, nicht die „Mitte" hat sich gewandelt. „Die Vision", rief Kokoschka, an den Vortrag von 1911 anknüpfend, vor einigen Jahren den um ihn versammelten Freunden zu, „vermag eher als jede akademische Routine den Menschen guten Willens ein Weltgesicht mitzuteilen. Gebt uns endlich eine Vision von einer Welt, in welcher die Ignoranz der Väter nicht an ihren Kindern bestraft wird!"

O. KOKOSCHKA, PEGASUS, 1951



JOSEF SCHARL BAY-LANDSCHAFT 1948

BRUNO KROLL

JOSEF SCHARL

Die neuerliche Begegnung mit den Werken von Scharl — sie wurden bisher in München, Heidelberg und Köln gezeigt — ruft die Erinnerung an einen Künstler wach, der vor 1933 zu den erfolgreichsten des damaligen Malernachwuchses zählte, der jedoch für die heutige jüngere Generation wohl kaum mehr ein Begriff ist.

Scharl, ein Münchner, 1896 geboren, hatte zuerst das Tüncherhandwerk, die Dekorationsmalerei, erlernt. Er war nach schweren Fronterlebnissen im ersten Weltkrieg an die Münchner Akademie gegangen, aber hatte dort weder die künstlerische noch menschliche Förderung gefunden, als ihm die Begegnung mit dem Werk von van Gogh zum schicksalhaften Erlebnis wurde. Daß diese Begegnung im künstlerischen Sinne fruchtbar wurde, beruhte auf einem verwandten menschlich-sozialen Empfinden. Der breiten Öffentlichkeit wurde der Maler 1929 durch die repräsentative Ausstellung bei den „Juryfreien" bekannt. Die „Juryfreien" waren damals infolge einer kurz vorausgegangenen internen Revolution zu einem Sammelbecken der verantwortungsbewußten,

vorwärtsstrebenden Münchner Künstlerjugend geworden. Hier wurden bereits in den 20er Jahren Hindemith, Orff und Strawinsky gespielt und leidenschaftlich diskutiert. Man begegnete in diesen gemütlichen Räumen am „Englischen Garten" bei den gesellschaftlichen Zusammenkünften Richard Billinger, Joachim Ringelnatz, Karl Valentin, Oskar Maria Graf, den Malern Georg Schrimpf und Julius Hüther und den Bildhauern Richard Knecht, Oskar Zeh und Alexander Fischer wie Toni Stadler, Fritz Wrampe und Ludwig Kasper. Unter den jüngeren Ausstellern bemühte sich damals Hermann Stahl, der später so erfolgreiche, ja beinahe spielerisch schaffende Schriftsteller, noch verbissen um malerische Probleme der zeitverbundenen Bildkunst, rangen Adolf Hartmann, Günther Graßmann, W. Panizza und Rudolf Ernst (†) um ihre ersten Erfolge. Scharl war zu ihnen aus Opposition gegen die Neue Sezession gestoßen. In ihren Reihen hatte er bisher — seit 1923 — ausgestellt, hatte aber durch die einseitige Auswahl seiner Werke nicht den erwarteten Rückhalt gefunden. Die große Ausstellung bei den Juryfreien zeigte Landschaften und Stilleben, Darstellungen des einfachen, werkenden Volkes, Bilder, die gezeichnet waren von einem stillen, ergreifenden Heldentum und gemalt waren mit einem „an die Oberdeutschen erinnernden Sinn für das schicksalhaft Existente, Fatale, Erdgebundene proletarischer Menschen", und dann zeigte sie jene Kompositionen, die mit Titeln wie „Larven", „Panoptikum" und „Babylonischer Turm" unterschrieben waren. Nicht viele aus den bürgerlichen Kreisen fanden den Weg zu dieser Kunst: „Tragisches wurde possenhaft aufgenommen. Nicht Ernstgemeintes verstand man als blutigen Ernst. Man verwechselte den gegenständlichen Inhalt und die künstlerische Gestaltung. Schreckte vor gewissen gesellschaftssatirischen Schilderungen, vor keineswegs nur auf tendenziös-karikaturistischen Witz abgestellten Bildtafeln zurück. Nur wenige vernahmen den mitleidigen Blick in die Tiefe des besitzlosen Lebens, in die Entstellung des Menschen, in die Krankheit einer Gesellschaft, in welcher der Erniedrigte, Ausgestoßene, Verzweifelte als Exponent unzählbarer Massen von zermürbten Existenzen symbolische Bedeutung gewinnt, wie einst — in einer anderen Zeitwende — die ans Schandkreuz geschlagene Wahrheit und Unschuld" (Hermann Eßwein). Aber der erregenden Kraft des Bildornaments,

ALBERT EINSTEIN UND JOSEF SCHARL, 1950

einer Malform, der gewiß die Verschmelzung der Anregungen, von sehr äußerlichen Anregungen von van Gogh mit solchen aus dem Kreise um Mäleskircher und vor allem des Jan Polak, dessen Werke in ihrer leidenschaftlichen zeichnerischen Bewegtheit und dekorativen Farbigkeit im nahen Blutenburg, einem bis heute unberührten Kleinod des Jörg Ganghofer, auf Scharl schon als Kind den tiefsten Eindruck hinterlassen hatte, mit den eigenen formalen Zielsetzungen vielleicht noch nicht immer vollends gelungen war — der erregenden Kraft dieses schöpferischen Ernstes vermochten sich wohl die meisten nicht zu entziehen. Es fanden auch einige den Mut, diesen schweren Gang des Künstlers zu unterstützen: die ergreifende „Kreuzigungsgruppe" der Ausstellung ging in den Besitz einer schweizerischen Privatsammlung über, die Bayerische Staatsgalerie erwarb das Bild „Mutter mit Kind", Meier-Graefe begann sich für den Maler zu interessieren — wer weiß heute noch, was solches Interesse für den jungen Protegé bedeutete? —, Adolf Behne in Berlin und Hermann Eßwein wurden zu begeisterten Interpreten der Scharlschen

JOSEF SCHARL, BILDNIS ALBERT EINSTEIN 1944
Coll. Prytek New York

Kunst. Die größte wirtschaftliche Not schien nun überwunden. Wie oft hatte der Künstler, zur Bestreitung der Ausgaben für Farben und Leinwand und die Ateliermiete all die Jahre noch zum Anstreicherpinsel greifen müssen! Nun leistete er sich hier und da auch einmal ein Konzert, setzte sich ans Klavier, um Beethoven nahezukommen und erwarb von Zeit zu Zeit beinahe heimlich eine jener Platten, um sich besonders liebgewordene Werke der Tonkunst in den Stunden der Muse vorspielen zu können. Die Musik war neben seiner Malerei die große Leidenschaft. Und als er mir eines Tags eine kleine Monographie von Beethoven schenkte, waren darin u. a. die Worte unterstrichen: „Nicht um dein eigenes Los zu beklagen, bist du hierher geschickt worden. Du bist hergesandt, daß du den reinen Kern des Seins aus der scheinbar unlöslichen Hülle herausholst und ihn verschönert und geläutert der Menschheit darreichst, auf daß sie am Wahren gesunde... Reißt euch los von allem irdischen Leid, das ihr euch selbst bereitet! Kämpft, wie ich kämpfte, und erkämpfet euch die Freude! Sucht sinnend die Seele des Geistes und das Herz des Schöpfers, die euch suchen, und werdet eins mit ihnen in Ewikgeit." Solche Worte haben Scharl zutiefst bewegt.

1930 wurde Scharl mit der Albrecht-Dürer-Medaille ausgezeichnet, dann mit dem Dr.-Mond-Preis der Münchner Akademie, der ihm einen Studienaufenthalt in Paris ermöglichte. Die Galerie Günther Franke stellte die in Paris geschaffenen Werke zur Schau und Hans Eckstein eröffnete diese Ausstellung mit beredten Worten. Als Stipendiat der Preußischen Akademie weilte Scharl 1931 in Rom. Es folgten noch zwei Ausstellungen, die eine bei Günther Franke in München, die andere in der Galerie Nierendorf in Berlin. Und dann war der Maler und Zeichner Josef Scharl für die breitere Öffentlichkeit unsichtbar geworden. Von der Ausstellung in Amsterdam haben nicht viele mehr erfahren. 1938 emigrierte er nach den Vereinigten Staaten. Es war das Jahr, in dem Max Beckmann nach Holland übersiedelte und O. Kokoschka nach England ging. Neue Bilder entstanden. Sie wurden in New York und in der Universität von Louisville, in San Francisko und Hollywood gezeigt. Dem 50jährigen widmete Alfred Neumeyer, der bis 1935 an der Berliner Universität dozierte und 1936 am Mills College, Cal., Kunstgeschichte lehrte, eine reichbebilderte Monographie. Der Pantheon-Verlag in New York beauftragte Scharl mit der Illustrierung der Grimmschen Märchen. Wunderbar erblühte in diesen 212 Illustrationen die beseelte und beseligende Macht der Scharlschen Linie und seiner hier in ganz lichten, juwelenhaft leuchtenden Farben. Die farbigen Abbildungen erinnern an die Miniaturen der alten Codices und die der klassischen Münchner Bilderbogen. Neumeyer zögerte nicht, diese Grimmschen Märchen mit zu den schönsten illustrierten Büchern der Welt zu zählen. Nun begreifen wir das Wort, das Wilhelm Hausenstein bereits 1931 über Scharl schrieb: „Wenn eine Kunst aus der Zeit ist und gültig auch für kommende Geschlechter, dann scheint's mir die Kunst des Münchner Josef Scharl zu sein, die Kunst dieses bescheidenen und so vollgültigen Menschen, dieses geborenen Künstlers aus altbayerischem Boden und Volkstum, dieses künstlerischen Naturphänomens, wie es gerade die altbayerische Rasse hervorbringen konnte... Eines Künstlers, dessen schöpferische Kraft

sich wohl an den realen Dingen des Lebens entzündet, aber aus der natürlichen Kunstbegabtheit dieser altbayerischen Rasse jene einmalige Kraft der zeichnerischen und farbigen Abstraktion gewinnt, die Achtung und Anerkennung auch da erzwingt, wo man aus einer anderen Lebenshaltung heraus sich der Motivwelt manchmal versagt...."

Zwischen Sichversagen und leidenschaftlicher Bejahung schwankt wohl auch heute noch das Urteil über diesen Scharl, der selbst in Amerika seinen Weg so erfolgreich gegangen ist. Kommt die Verneinung nicht z. T. daher, daß selbst in den Bereichen der Kunst der Mensch der materiellen und geistigen Güter nicht mehr froh werden kann, weil er auch hier in der Gier zivilisatorischer Übersteigerung das Band von Mensch zu Mensch zerrissen und seine Seele verloren hat an den Satan ertragloser Wertehäufung? Ein Wort von J. P. Sartre kommt mir in den Sinn. Es steht in den „Fliegen". Orest sagt es: „Der Natur graut vor dem Menschen und Dir, Dir, Herr der Götter, graut auch vor dem Menschen." Und nun überhören sie, die der seelischen Verödung anheimgefallen sind, deren Gesicht entstellt ist und gezeichnet durch die Dämonen der Erfolg- und Triebmoral, aus deren Auge kein Strahl von Gotteskindtum mehr leuchtet, — diesen Aufruhr eines menschengläubigen Künstlers. Ihnen sind diese Bilder ein Greuel. Sie halten sittliches Pathos, Ergriffenheit und Tiefe für Effekt, wiewohl gerade das Beste an diesem Schaffen, das mit einer seltenen Kühnheit zum Leben hinfindet, das ist, daß es zum Schönen eine unproletarische, ja aristokratische—aristokratisch in dem Sinne, daß es dem Besten dient — Sympathie hat, Farbe hier wieder Farbe geworden ist, schöne, satte, kostbare, geheimnisvolle Stofflichkeit, die geschlossenen farbigen Flächen seiner Bilder — welch feiner künstlerischer Intellekt hat sie zueinander abgewogen — auf unsere müden, von den vielen Reizen des Alltags nervös, krank gewordenen Augen eine wohltuende Ruhe ausstrahlen; die Bilder dekorativ sind im besten Sinne, dekorativ im vorimpressionistischen Sinne, der mit dem Begriff des Dekorativen nicht nur den des Schmückenden verbindet, nein, auch den anderen, den des Feierlich-Repräsentativen, den des einstigen Andachtsbildes, den der betrachtend sich versenkenden Muse. Ja, darum erstreben sie allerletzte Vereinfachung der bildnerischen Mittel — weil

JOSEF SCHARL, SELBSTBILDNIS
Coll. Prytek, New York

sie sich der Gemeinschaft erschließen wollen. Primitiv? Ja! Aber sie suchen das Primitive als Ausweis eines gesunden, natürlichen Verhältnisses zwischen Erlebnis und Form. Paula Modersohn-Becker hat sich in diesem primitiven Sinne bemüht und Ernst Barlach; Ernst Barlach, dem sich Scharl geistig und wohl auch von der Form am innigsten verwandt fühlt: er hat als Bildhauer aus einer verwandten Zielsetzung wie Scharl als Maler unter Beweis gestellt, daß Urformen der Kunst durch schöpferische geistige Kräfte stets zu neuer packender Gegenwärtigkeit erreicht werden können.

„Ich möchte eine klare Aussage machen mit höchst entwickelter Form und Farbe. Aber ich habe es immer so gehalten, daß ich meine Bilder so malte, wie es mir recht schien und darum male ich — in den Augen so mancher wohl auch so himmelschreiende Ölgemälde — in Öl" — immerhin Bilder, die vielen doch wiederum zu einer erregenden Begegnung geworden sind.

ERNST WOLFHAGEN

OTTO GLEICHMANN

Der 1887 in Mainz Geborene kommt nach dem Akademiestudium in Breslau und Weimar auf eigenem Wege zum Expressionismus.

Alfred Flechtheim in Düsseldorf, überrascht durch die Arbeiten des 26jährigen, bereitet eine Ausstellung vor, als der Weltkrieg 1914 dazwischenkommt. Nach dessen innerlich weiter aufschürfenden Jahren setzt 1918 eine Zeit reichsten, gedrängtesten Schaffens in Hannover ein. Die führenden Geister geben sich in seinem Atelier ein Stelldichein. Klee, Kandinsky, Ozenfant, Dix und andere suchen ihn auf, und besonders ist Theodor Däubler wiederholt bei ihm zu Gast und nennt ihn im „Kampf um die moderne Kunst". Otto Ralfs, der eine der bedeutendsten Klee-Sammlungen besitzt, entdeckt auch Gleichmann für sich. Bald nehmen die Bilder ihren Einzug in die Galerien von Köln, Mannheim, Hannover u. a. und vertreten Deutschland auf der Ersten Internationalen Kunstausstellung in Genf. Bis dann der im Äußeren stets Zurückhaltende, nie Wollende oder Fordernde hineingerissen wird in die furchtbaren Bedrohungen der nazistischen Widersacher des Geistes, die auch seine Kunst als „entartete Kunst" anprangern. Auch damals sucht sich Gleichmann immer wieder aus schwerster Bedrückung in sein Schaffen zu retten, aber er muß seine Arbeiten verbergen. Schon bald schaut er prophetisch das blutige Ende der Gewalt und malt 1936 den „Großen Räuber". Im Oktober 1943 wird auch sein Heim zerstört, mit ihm eine Anzahl unersetzlicher früher Arbeiten. Doch ist vieles bewahrt worden, nicht zuletzt durch Frau Lotte Gleichmann-Giese, die, selbst eine hervorragende Malerin, aus Leben und Werk ihres Mannes nicht fortzudenken ist.

O. GLEICHMANN, SICH ZURÜCKBESINNENDE, 1946

Der furchtbare Schrei, der von dem Kinde bei Munch ausgestoßen wird und sobald nicht verhallen sollte, ereignet sich auch in Gleichmanns frühesten Bildern. „Meine Seele ist wie ein Tier, das hinter Gittern schreit", so hat er damals selbst gedichtet. Durchschüttelt von seinem Gefühl, oft erschreckt, seltener empört, recken sich Menschengesichter ekstatisch gen Himmel, werden Landschaften, Blumen zu schweren Träumen und Tiere zu bedrohlichen Bewegungen unerlöster Dämonen. Dabei wird früh klar, welch außerordentlicher Zeichner sich hier ausdrückt. Die Linien sind nie kalligraphisch oder den Ausdruck irgendwie stilisierend. Auch die Farbe stellt sich als traumhaft erfühlt ein. Nicht so sehr eine selbstgenügsame Farbe, die sich über ihre Klänge freut. Sondern vielmehr deuten ein tiefes Ultramarin, ein weißliches Rosa, ein fahles Gelb fast unsinnlich fluoreszierend auf rätselvolle Einbeziehungen hin. Das sind nicht die farbigen Trompetenstöße, mit denen ein Beckmann den Schreck zu bannen sucht. Überhaupt wird sich Gleichmann sehr früh des Traumartigen seiner Erschütterungen bewußt. Zeichnend und malend vergißt er immer mehr sein leidendes „Ich". Das Schauen hebt das Wollen des Gefühls auf. Der Künstler schwebt über seinem und über unser aller Traum. Der Aufschrei wird gedämpft; die Stille dessen, was wir bei den Großen die Schönheit nennen, tritt ein. „Die Kunst schreit nicht" — wie Gleichmann selbst es ausspricht.

OTTO GLEICHMANN FALSCHSPIELER, 1925

Seine Bildgesetzlichkeit braucht nicht die jetzt so beliebte Beschränkung auf die Fläche, sondern kann die ganze Fülle des Raumes durchwalten.

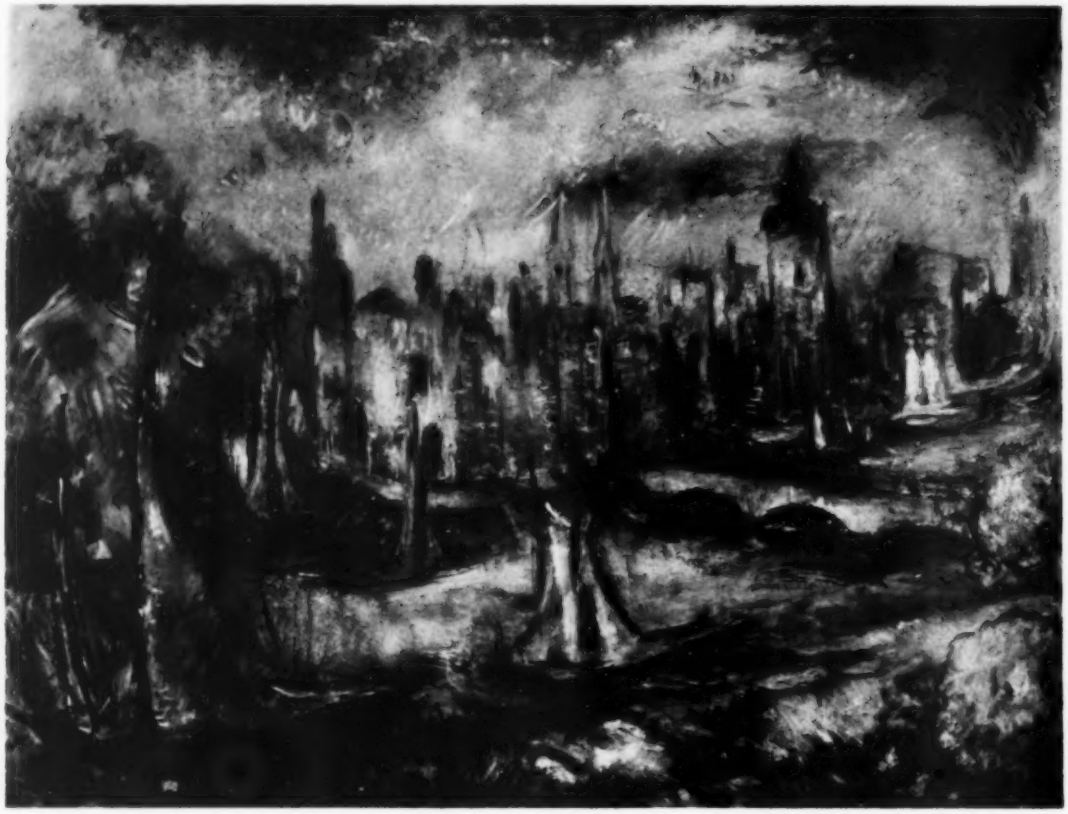
Es ist der Raum der Expressionisten: niemals illusionistisch unbestimmt vor uns zurückweichend, sondern der Raum, der unmittelbar auf uns eindringt, weil er unsere eigene Bewegung zum Ausdruck bringt; Raum, den jedes Geschöpf, das in uns entsteht, spontan verwirklicht und den die Bewegung der Kreatur sich hier und überall sofort erschafft. Raum als Bewegung. Seltsam ist es nun aber, wie diese bewegenden Kräfte, die unser Gefühl und unser Sehen zur Erschütterung und zum Erschrecken bringen und bei den meisten deutschen Expressionisten etwas Unabweisbares und Unerlöstes in sich tragen, in Gleichmanns Bildern im nächsten Augenblick wieder in sich zurückzufluten scheinen. Alle Bewegungen des Raumes, zunächst heftigster Ausbruch, kehren sogleich in sich selbst zurück und heben sich gegenseitig auf. Kein vereinzelter Raumanspruch ist mehr berechtigt; die Einzelheiten werden bewahrt und aufgelöst zugleich, denn sie tauchen nur wie vorübergehend erstarrende Kristalle auf in der malerischen Durchflutung, die für sie Anfang und Ende ist. Wie hinter einem Schleier entzieht sich der Raum, in Gleichmanns Bildern oft zur reichsten Bewegung sich malerisch formend, der letzten Faßbarkeit. Wir haben große Malerei vor uns im eigentlichen Sinne des Wortes. Im Malerischen finden alle Bewegungen der Linien und des Raumes ihre Erlösung.

Gleichmann hat lange um die Entwicklung der Farbe gerungen. Er ahnte früh ihre stillere seelische Herkunft. Er befreite sie immer mehr von allem Materiellen und

machte ihr Leuchten immer ungreifbarer. In seinen Bildern kehren die Farben so sehr in ihren mystischen Ursprung: Licht und Finsternis zurück, daß man ihr Eigenleben fast vergißt. Aus verheißungsvollen farbträchtigen Dunkelheiten tauchen Gesichter und Hände wie wundersamster Perlmutter auf. Kleider umhüllen als duftigster Seidenhauch oder als kostbar aufglitzernde Brokate. Pflanzen versprühen nach grünlichem Erschillern das Silber und Gold ihrer Blüten. In den späteren Bildern hüllt der Künstler seine Farben oft in freundlich kühlende Abenddämmerung. Spätsommer-Sonnenschein ruht auf ihnen. Ungeachtet aller Erregung denkt man unwillkürlich an Lionardo. Das hilflose Erstaunen der frühen Träume scheint jetzt bisweilen in ein leises Lächeln, ein Lächeln nicht ohne Wehmut übergegangen zu sein.

Gleichmann verneint die Realität der dinglichen Welt, er weist uns auf ihre und unser aller Traumhaftigkeit hin. Wie in jeder bedeutungsvollen Kunst aber spricht auch hier durch den Künstler beim Malen eine schöpferische Kraft, die auch solchen Traum aus sich erzeugt.

Gleichmann ist ein großer Liebender. Er weiß, daß die Welt verwerflich ist und vergänglich sein muß, und so überkommt ihn bisweilen Trauer, dann aber wacht er behütend und väterlich über aller Vergänglichkeit. Gottes Geschöpfe, die in ihn zurücksinken und im Tiefsten nie verloren werden. Denn Gleichmann glaubt an die Erlösung. Wie behutsam und wie sicher wird alles Erscheinende in seinen Bildern erlöst. Es wird Erscheinung, droht uns einen Augenblick lang zu erschrecken, doch das milde, verzeihende Lächeln des Künstlers, der weiß, daß alles in seinen Urgrund zurückfließen kann und für alles Laute die Stille bereitet ist, tröstet uns.



OTTO GLEICHMANN — BEWEGTE FLUSSLANDSCHAFT, 1948

MAX BECKMANN, TOD, 1938 Buchholz-Gallery New York

ERINNERUNG AN MAX BECKMANN

In der Ausstellung der „Gesellschaft für Neue Kunst" in Frankfurt im Jahr 1919 war mir zum ersten Male ein großes Werk Max Beckmanns begegnet. Andere Ausstellungen, wie eine Schau in der Buchhandlung „Tiedemann und Uzielli" zu Beginn der zwanziger Jahre und die große Übersicht zeitgenössischer Kunstentwicklung „Vom Abbild zum Sinnbild" im Staedel, hatten jenen frühen Eindruck befestigt, daß Beckmann einer der großen Meister deutscher Kunst sei. Aber es ging mir wie der Berliner Sammlerin Frau Hermine Feist, die mir über ein Porträt von Beckmanns Freund Heinrich Simon gesagt hatte: „Heinz ist ein so netter, liebenswürdiger Mensch. Er hat auch ein paar schlechte Eigenschaften, und Beckmann bringt es fertig, nur diese zu zeigen." So empfand ich sein Werk als bedeutsam, groß, gewaltig, aber auch als roh, brutal, grausam. Und so sah ich auch den Künstler selber, den ich gelegentlich in Frankfurt bei Sammlern und Freunden traf, oder dem ich im Amsterdam der Emigration auf der Straße oder in Cafés begegnete.

Erst die letzten Kriegsjahre sollten mich eines anderen belehren. Max Beckmann, den ich jetzt in seiner bescheidenen Wohnung, Rokin 85, öfters besuchte, zeigte sich mir ganz anders, als er mir früher erschienen war. Der so brutal, golemhaft, zynisch Aussehende erwies sich als ein überempfindlicher, weicher, tief religiöser Mensch, und so wurde auch sein Werk verständlicher, dessen Symbolik und prophetische Mission sich mir allmählich enthüllte.

Beckmann, der von früher Jugend an Anerkennung und Erfolg gefunden hatten, lebte damals in Amsterdam in einer kaum vorstellbaren menschlichen Isolierung. Deutsche Freunde, Sammler und Händler, die in den ersten Jahren der Besetzung Hollands den Anweisungen und Verboten der Kunstkammer zum Trotz den „entarteten" Künstler besucht hatten, blieben aus, seit jede Verbindung mit dem Reich zerrissen war. Die holländischen Kunstfreunde zeigten in der Stadt Rembrandts wenig Verständnis für das Werk des anderen Müllersohnes, das ihrem von der gegenständlichen Malerei des goldnen Zeitalters der Niederlande gebildetem, nach den Pariser Kunstmoden orientiertem Kunstgeschmack als zu „deutsch" erschien. Nur Dr. Lütjens, der Leiter der Amsterdamer Niederlassung des um die Kunst dieses Jahrhunderts so sehr verdienten Hauses Cassirer, zeigte mit seiner aus ganz anderen Quellen gespeisten kunsthistorischen Schulung das Verständnis und die Anteilnahme, deren jeder künstlerisch Schaffende bedarf, um nicht seelisch verdorren und körperlich verhungern zu müssen. In den schönen Räumen des alten Patrizierhauses in der Keyzergracht hatte Dr. Lütjens eine sehr repräsentative Sammlung der Werke Beckmanns von den frühen Berliner Jahren bis zu den neuesten Schöpfungen vereint und wies sie den wenigen an dem Werk Interessierten mit unermüdlichem Eifer und einfühlungsvollem Verständnis, die Entwicklung deutend, die von spätimpressionistischem Beginn im Schatten von Corinth und Munch von diesen

hinweg und über sie hinaus zu den großen Triptychen geführt hatte, und erklärte einzelne Gemälde, indem er sie etwa mit Schöpfungen Kokoschkas konfrontierte, des Beckmann so verwandten und entgegengesetzten Zeit- und Weggenossen. Aber nur wenige Besucher waren zu bewegen, mit inflatierten Gulden eines der Werke zu erwerben, und fast immer waren es solche deutscher Herkunft.

So lebte denn Beckmann, der von früh an Verwöhnte, das einsame, weltabgewandte, entsagungsvolle Leben eines verfemten und unerkannten Propheten und Künstlers. Zwei Wesen waren es, die das Leben des Eremiten teilten und es mit dem Verlust der bunten und lauten Welt versöhnten, deren Gesichter und Gespenster das Werk gespeist und erfüllt hatten. Es ist nicht vorzustellen, wie Max Beckmann — in allen Dingen des praktischen Lebens ungeschickt und uninteressiert — schon rein physisch die Entbehrungen und Nöte jenes Amsterdamer „Hungerwinters" überstanden hätte, während dessen in der von den Zufuhren des agrarischen Hinterlandes abgeschnittenen und durch den Streik der Eisenbahnbeamten blockierten Stadt nur im Schleichhandel das zu einem bescheidenen Leben Notwendigste erschachert werden konnte, hätte nicht Frau „Quappi" ihm gedient und ihn beschützt. Die Tochter Friedrich August von Kaulbachs, des Fürsten der Münchener Künstler während der Jahrhundertwende, vereinte alle die Dienste, deren Beckmann bedurfte: Magd und Frau, Hendriekje und Saskia mit der vollendeten Schulung einer großen Dame darstellend. Was die in dem Palais und Landhaus Kaulbachs Aufgewachsene damals auch körperlich litt, Max Beckmann mochte es ahnen, wir anderen wußten es, wenn in dem — infolge des Kohlenmangels — auch als Schlafzimmer,Küche, Atelier dienenden Wohnraum Tee und Kuchen, Zigaretten und Schnaps wie in bequemeren Zeiten bereit standen.

Dazu war sie die vollkommene Interpretin des Werkes des Meisters, während sie in dem großen oberbelichteten Atelierraum seine Schöpfungen zeigte, die sonst mit dem Gesicht zur Wand schliefen. Beckmann war fast nie bei diesen Schaustellungen zugegen. Erst in späterer Zeit, als ich ihm nähergekommen sein mochte, enthüllte er manchmal eines seiner letzten Gemälde, aufgeregt auf den ersten Eindruck lauernd, den es auf den Beschauer machte. Er begleitete diese Darbietungen mit ironischen Ausrufen, wie: „Nett! Komisch! Originell!", mit Sarkasmus seine Erregung maskierend.

Das zweite Wesen, das Beckmanns Leben teilte, war das Pekineser Hündchen Britschy. In der kinderlosen Ehe vereinte das sehr eigenwillige Tier die Liebe, Andacht, Verehrung, die ein hoffnungsvoller Sohn, ein begabter Schüler wohl zu beanspruchen pflegt. Er dominierte in der kleinen Gesellschaft, die sich in dem „Salon" von Frau Quappi versammelte. Beckmanns Übersiedlung in die Vereinigten Staaten nach dem Krieg wäre fast daran gescheitert, daß irgendwelche tierärztlichen Vorschriften Aus- oder Einreise des grotesken — wie von Beckmann entworfenen — Wesens erschwerten. Und es war ein großer Schmerz, über den man mit dem Meister nicht sprechen durfte, daß bei der Reise nach St. Louis im Jahr 1948 Britschy in Amsterdam blieb, und erst als die Eignung des demokratischen Landes für den edlen Sproß der Kaiserpaläste genugsam geprüft war, folgte er der endgültigen Emigration, um dann wie ein Schatten seinen geliebten Herrn zu begleiten, den er auch — mit speziellen Permissen versehen — bei keinem der zahlreichen Museumsbesuche verließ. Daß er nach dem Tode Beckmanns tagelang, wie verwundet, sich verkroch und jedes Essen verweigerte, mag als ein Zeichen dafür dienen, wie sehr der so verschlossene, auf fremde Besucher abweisend und brutal wirkende Künstler mit Leben und Liebe der Kreatur verbunden war. Mir sollte es vergönnt sein, allmählich hinter die steinerne Maske des großen Mannes zu blicken.

MAX BECKMANN, LIEGENDER AKT 1924

Er erwies sich als ungemein bewandert in okkulter, östlicher Literatur. Jean Paul war sein deutscher Lieblingsschriftsteller. Seine Verehrung für Goethe bezeugte die großartige Folge der Blätter zu dem zweiten Faust, die in jenen Jahren entstand. Seine Verbundenheit mit den Evangelien erwiesen die Lithos der Apokalypse. Daß er die großen Meister abendländischer Malerei gründlich studiert hatte, ist jedem Kenner seines Oeuvre deutlich. Von den Zeitgenossen bewunderte er Roault und Henry Moore vor allem. Picasso schien ihm — trotz seiner wunderbaren Technik — überschätzt. Er vermißte in dem Werk des großen Spaniers wohl den Glauben, den er als die eigentliche Quelle und den Urgrund jedes echten Kunstwerkes ansah. Der abstrakten Kunst erwies er geringe Reverenz: er schätzte sie als Versuch in einem Bezirk, der eigentlich nur ein Vorhof des wahrenTempels ist.

Auch Einblicke n sein Schaffen wurden mir gewährt. Zwar zeigte er nie eine Skizze, nie einen Entwurf, nie ein unfertiges Bild. Und wann ein Bild fertig war, das konnte nur er beurteilen. Häufig erwies sich ein Gemälde als völlig gewandelt, neugestaltet, das in der ersten (oder x-ten)Fassung vollkommen erschienen war. Es hatte dem Anspruch Beckmanns nicht genügt, der es dann vernichtet, umkomponiert, neu geschaffen hatte, bis es seiner Vision entsprach. So ist mir erinnerlich, daß er mir einst das Porträt Heinrich Simons zeigte, das mir gut bekannt gewesen. Es war nunmehr völlig verändert und zeigte erst jetzt das wahre Wesen des feinsinnigen Freundes. Beckmann hatte den Dargestellten seit einem Jahrzehnt nicht mehr gesehen, aber sein Gedächtnis hatte mit überwirklicher Treue Gestalt und Gesicht des Toten festgehalten und wiedergegeben.

Auch sonst war seine Gewohnheit bei Porträts die, daß er seine Modelle nicht durch lange Sitzungen quälte, sondern sich mit dem Darzustellenden unterhielt, flüchtige Skizzen auf einem Block mit Blei oder Kohle entwerfend, um dann bei der nächsten „Sitzung" wie ein Zauberer das vollendete Werk zu demonstrieren.

Seine Landschaften entstanden auf dieselbe Weise. Nach seinem ersten Besuch Frankreichs nach dem Kriege kam er mit leeren Händen zurück. Aber unvorstellbar rasch folgten dann die großen Gemälde, welche das Abbild jener Vision der Ewigkeit übermitteln.

Ungern verließ er Holland und Amsterdam, wo er die Stille eines Klosters gefunden hatte. Oft sprachen wir darüber, daß er bei allem Mangel an äußerer Anerkennung, unter der er in den Jahren des Exils litt, kaum in einem anderen Lande die Gnade der Entsagung gefunden hätte, in der seine Kunst zu ihrer Fülle und Reife gewachsen war.

Glücklich und erfüllt von seinem Erfolg kam er aus St. Louis zurück. Die Stadt, die ihn an Frankfurt erinnerte, war ihm gemäß. Und doch zog es ihn nach New York. Ich versuchte ihn vorsichtig zu warnen, erinnerte ihn an sein altes Herzleiden, warnte ihn vor dem mörderischen Klima und der Lebensintensität der Imperial City. Aber der sonst um seine Gesundheit so Besorgte schien nicht zuzuhören und sprach von Reiseplänen, die sich in den nächsten Jahren nach seinen materiellen Erfolgen erfüllen könnten, vielleicht werde sogar sein alter Traum, einmal Ägypten zu sehen, sich verwirklichen.

Unser letztes Gespräch fand an einem Herbsttag des Jahres 1949 in einer lauten Bar Amsterdams statt. Ein Jahr später erlag Beckmann einem Herzschlag.

Rudolf M. Heilbrunn (Amsterdam)

MAX BECKMANN, Buchholz Gallery, New York COLOMBINE 1950

ÜBER DIE FARBE BEI KOKOSCHKA

Den Auftakt seines Werkes bilden die 8 Lithos zu den „Träumenden Knaben". Sie sind in Schwarz, Rot, Grün, Gelb und Blau, teilweise noch mit zusätzlichem Braun gedruckt. Dieser Zusammenklang der Komplementärpaare mit einer ganz spezifischen Brechung im Ton der einzelnen Farbe bezeichnet die Stufe des Jugendstiles, von dem Kokoschka seinen Ausgang genommen hat. Doch das eigentliche Medium ist hier die graphische Linie, die die Darstellungen fast aller gegenständlichen Bezüge entkleidet und zum flächengebundenen Ornament erstarren läßt, dem auf diesem Wege des Abstrahierens in Verbindung mit der farbigen Irrealität ein schwermütig sentimentaler Ausdruck verliehen ist.

Zu Kokoschkas frühesten Gemälden zählt das Berliner Stilleben mit Ananas. Hier und noch viel augenscheinlicher wird es beim Wiener Hammelstilleben, in welchem Maße das Stilleben bei Kokoschka Ausdrucksträger ist, Ausdrucksträger von Zwischentönen, von einem mehr Geahnten als Gewußten. Durch die Farben wird das immanente Ausdrucksverlangen nur noch gesteigert; es ist keine farbige Gestaltung im Sinne des Bildmäßigen. Kokoschka schafft nicht ursprünglich aus der Farbe heraus. In der Frühzeit kann er die Farben geradezu negativ verwenden, durch die Nicht-Farbe sprechen. Die Farbe ist ihm weder reale Bezeichnung noch formales Mittel. Sie ist nur ein Mittel der expressiven Darstellung, in deren Dienste sie steht. Diese Mittel sind vielfältiger Art und formal schwer kontrollierbar. So läßt Kokoschka in der Frühzeit bisweilen die fast unbearbeitete Leinwand stehen, läßt die menschlichen Gestalten ohne sichtbare Grenze in den Grund übergehen und sie in diesem ihr Echo finden (vgl. Porträt Dirsztay von 1910, wo der Grund in ähnlicher Weise gestreift wie der Anzug des Dargestellten), den einzelnen Gliedern nimmt er den organischen Zusammenhang, setzt statt des Begrenzenden von Konturen das sich Öffnende von Spirallinien, zwingt vielfach erst den Betrachter zum Zusammensehen, weil das einzelne Detail — der Ärmel usw. — erst im Zusammenhang zu dem wird, was es vorstellen soll, als Detail kann es ganz seine eigene ungegenständliche Formung haben.

Um 1911/12 malt Kokoschka teilweise in pastellartig zarten, verschwebenden Farben (Ritter, Tod und Engel; Verkündigung), durch die das Geheimnisumwitterte, die Zwischentöne, um so intensiver zum Sprechen kommt: alles erscheint gleichsam durch einen Schleier gesehen. Auch bei den Porträts dieser Jahre (Dr. Schwarzwald, Ettlinger) wird bei fast ausschließlicher Verwendung von Schwarz und Grau dieses Entrückte, Abgekehrte, Versonnene zum Hauptmoment. 1913 bringt neue Farbigkeit auf einer anderen Stufe, Rosa und Weiß und dann viel Blau und Grün mit zunehmender Nachhaltigkeit der Strichführung. Ganz in Blau und Grün malt Kokoschka die Dolomitenlandschaft „Tre Croci", in Blau, Rosa und Weiß die „Windsbraut". Der Farbauftrag ist kräftiger geworden mit einzelnen ganz breiten Pinselstrichen, ein emailartiger Glanz fördert zuweilen noch den Prozeß der Entmaterialisierung alles Gegenständlichen.

Nachdem Kokoschka 1916 verwundet aus dem Kriege heimkehrte, ist die Situation verändert. Das sich aus einzelnen, in sich bewegten Farbflächen zusammenfügende klassische Bild der „Dame mit Papagei" verzichtet zum ersten Male völlig auf graphische Mittel. Doch schon bald legen sich die Farbflächen wieder auseinander, schaffen viele einzelne, sich kreuzende und übereinandergeführte Pinselstriche in dem Zusammenklang von Grau-Oliv mit Bläulich und Grünlich und dem einen oder anderen stärkeren Akzent Bilder, die überstrahlt sind von einer visionären Verklärung und ganz verinnerlichten Ausdrucksgetragenheit, wie die Sächsische Landschaft und das Selbstporträt von 1917. Daneben gehen andere buntere, farbig zukkende, bis dann unter dem Dresdner Eindruck jene leuchtenden und glühenden Gemälde entstehen, die sich bereits 1918 in den „Heiden" ankündigen. Weiß und Blau mit Grün in jeweils großen Flächen sind es bei der „Blauen Dame", dann aber beim „Sommer" Rot und Ocker, Grün, Weiß und Rosa, stellenweise mehrere Farbschichten übereinandergelegt: Polarität der Komplementärfarben, die aber in einer anderen, machtvolleren Brechung und gegenseitigen Steigerung als in der Frühzeit, voller Wucht breit hingestrichen, nebeneinandergesetzt sind, zupackend und extensiv.

Doch hält dies nicht lange an. Die in der Dresdner Zeit sehr zahlreichen Aquarelle unterscheiden sich bereits in wesentlichen Zügen Jahr für Jahr. Die von 1922 sind weniger großflächig, klobig und ungefüg als die von 1920, sie haben eine neue Anmut, sind feingliedriger im weitesten Sinne. Der Weg führt zur Gelassenheit, Sparsamkeit und Zurückhaltung, auch bei der Farbe, beim Farbauftrag, der bald wieder ganz dünn ist, die Leinwand auch stellenweise stehen läßt. In den Reisejahren seit 1924 mit ihrem Orbis Pictus der Stadt- und Landschaftsansichten tauchen neue Farbtöne und -zusammenklänge auf, wenn auch Blau, das schon einmal Hauptfarbe war, wieder besonders beliebt ist. Hinzu kommen Purpur und Violett (Kloveniersburgval, Hafen von Marseille), Beige (Marseille, S. Maria della Salute, Araberinnen). Beim Bildnis der Adele Astaire glückt der vornehme, sehr französische Dreiklang von Blau, Rot und Grün (mit dazwischenstehendem Schwarz), die gleichgewichtig nebeneinandergesetzt sind.

In den späten 20er Jahren treten die Farben wieder näher aneinander, wird das Bild auf einen polyphon sich bildenden Ton gestimmt. Es wird im einzelnen unruhiger, ist kaum mehr mit der photographischen Linse faßbar, kann mehr denn je zuvor erst als ein Ganzes erfaßt und begriffen werden. Seitdem werden die Farben heller und heller, dazu weicher und biegsamer. Nicht wie ehemals bekämpfen sie sich oder steigern sich wechselseitig. Verbindlicher und weniger ausdrucksvoll im einzelnen, nicht mehr eigentlich charakterisierend geben sie den Bildern eine oft flimmernde Oberfläche.

Leonie v. Wilckens

ZUR ENTSTEHUNG VON KOKOSCHKAS FOREL-BILDNIS

Bei Kokoschka sind es vor allem die Menschendarstellungen, die die Aufmerksamkeit aller Betrachter fesseln.

Leopold Zahn spricht in seinem Aufsatz über Kokoschka (Kunstwerk Heft 1/2 1948) von den hellseherischen Werken der Frühzeit (etwa 1907—14) und geht bei seinen Betrachtungen ausführlicher auf die Darstellung des Schweizer Forschers August Forel ein, dessen Bildnis zu den wertvollsten Schätzen der Mannheimer Kunsthalle gehört. Zur Ergänzung und teilweisen Richtigstellung des dort Ausgeführten möchte ich das zusammenfassen, was ich von der Familie Forels über die Entstehung dieses einzigartigen Portraits erzählt bekam. Nach dem 1. Weltkrieg hatte ich das Glück, im Hause meines Freundes Dr. Arthur Brauns in Karlsruhe-Rüppur dessen Schwiegervater Forel kennenzulernen und während seiner längeren Besuche oftmals mit ihm zusammenzusein. In freundschaftlichem Gespräch erzählte mir Forel auch einmal, wie er von Kokoschka gemalt wurde. Seine Darstellung wurde ergänzt durch seine Tochter Marta Brauns-Forel und seine Frau, die beide noch sehr gut des Ereignisses sich erinnerten. Da sowohl Forel wie seine Frau und Dr. Brauns (ertrunken 1925 bei St. Maurice) nicht mehr lebten, schien es mir wichtig, ihre Darstellung festzuhalten für die Nachwelt. Ich bat daher nach Erscheinen des Aufsatzes von Zahn Frau Marta Brauns, aus ihrer Erinnerung die Entstehungsgeschichte des Bildes niederzuschreiben und der Mannheimer Kunsthalle zur Verfügung zu stellen. Daran hinderte die Tochter Forels ihr plötzlicher Tod im Sommer 1948.

Was mir von der Erzählung Forels und seiner Angehörigen in Erinnerung blieb ist folgendes:

Der junge Maler Kokoschka wurde bei Professor Forel in Yvorne eingeführt. Beim nächsten Zusammensein erzählte Forel seiner Familie: „Adolf Loos hat mir heute einen Maler gebracht. Der will meine Seele malen. Das wird etwas geben!" Wenn man weiß, daß Forel damals noch ein rationalistischer Atheist war, kann man den Ton dieser Worte verstehen. Erst in den Jahren, da ich ihn kennenlernte, schloß sich Forel der Weltreligion der Bahai'i an, die seinen Ideen der „Vereinigten Staaten" entgegenkam.

Forel stand 1914 noch auf der Höhe seines wissenschaftlichen Schaffens und arbeitete bis zur Überanstrengung an der Fertigstellung seines siebenbändigen Werkes über die Ameise. Er machte daher Kokoschka zur Bedingung, daß er das Bild ohne besondere Sitzungen und ohne Störung seiner Arbeit malen müsse. Dies geschah so, daß Kokoschka den Forscher bei der Arbeit beobachtete und wohl auch skizzierte. Die Hauptsache war dabei die stille, aufmerksame Betrachtung seines Modells durch den Maler. Forel kümmerte sich nicht um den Künstler, von dem er nichts hielt, wie überhaupt von Künstlern (vielleicht ein Ergebnis seiner langjährigen Erfahrungen als Pathologe).

Nach einiger Zeit malte dann Kokoschka das Bild fast in einem Zug: Forel saß am Schreibtisch, der in der Nähe des Fensters stand. Kokoschka saß hinter seinem Rücken in der Zimmerecke und malte Forel, als sähe er ihn von der linken Seite. Forel erklärte, er muß mich aus dem Gedächtnis und Gefühl heraus gemalt haben, denn er konnte mein Gesicht nicht sehen. Nach Ansicht von Frau Brauns malte Kokoschka das ganze Bild fast nur mit den Händen und kratzte in die dünne Farbschicht mit den Fingernägeln die Haare ein. In der Tat kann man nur schwer auf dem Bilde Pinselspuren feststellen. Auch hier könnte man, wie Zahn, von der Feinnervigkeit sprechen, insofern das Werkzeug fast ganz ausgeschaltet wurde, um die Intensität des Ausdrucks nicht zu hindern.

Das fertige Bild wurde für geringes Geld (120 oder 200 Franken) der Familie angeboten, der Ankauf aber abgelehnt, da für die damalige Zeit die Wiedergabe zu sehr einen kranken Mann darstellte. „Das ist nicht unser Vater", erklärte einstimmig die Familie, „solch totes rechtes Auge und solch verkrampfte Hände hat er nicht!" Forel war damals 66 Jahre alt, aber noch sehr leistungsfähig.

Das Bild wurde auf den Speicher des Hauses gestellt und nach einiger Zeit abgeholt.

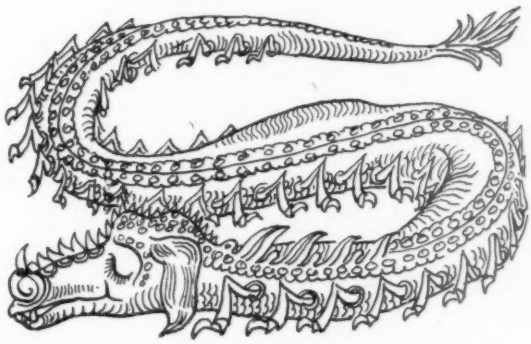
Etwa 4 Monate nach der Entstehung des Bildes erlitt Forel infolge Überanstrengung beim Mikroskopieren einen Hirnschlag. Er bekam wie er mir einmal sagte, „ein Loch im Kopfe". Die Folge war eine Lähmung der rechten Körperhälfte, insbesondere des rechten Auges und der rechten Hand. Das rechte Auge schien seitdem verschleiert zu sein, genau wie auf dem Bilde. Die rechte Hand richtete sich wie haltlos nach unten und die linke übernahm bei Gebärden und Verrichtungen jeder Art deren Vertretung, wie das Bild es zeigt. Dazu kam, daß der Ausdruck tiefer kreatürlicher Traurigkeit seitdem dem Gesicht sein Gepräge gab.

Forel stand rein zeitlich keineswegs, wie Zahn meint, damals schon an der Schwelle des Todes. Er lebte ja noch 17 Jahre bis 1931, aber wer Forel begegnete, nachdem der Tod ihn gestreift hatte, war erschüttert von der Fesselung dieses Geistesriesen durch körperliche Schwächen. Was lebendig blieb und beim Sprechen oft stark die gehemmte Zungenfertigkeit ergänzte, war seine ungemein ausdrucksfähige linke Hand, die immer die im Bilde festgehaltene Ausgangsstellung einnahm.

Als Forels Angehörige das Bild wiedersahen, mußten sie seinen starken Ausdruck erkennen und zugeben, daß wirklich das Wesen — die Seele — dieses seltenen Menschen gemalt war: seine alles erfassende Menschenliebe, die ihn zum sozialen Reformator werden ließ, seine demütigende Ehrfurcht vor den Geheimnissen des Lebens, deren er so viele schauen durfte und noch mehr ahnte, seine Skepsis und Resignation allem Menschlichen gegenüber und sein staunendes Hineinhorchen in die Welt, die sein müde gewordenes Auge nicht mehr erfassen konnte.

Karl Gruber

GRIMMS MÄRCHEN MIT ZEICHNUNGEN VON JOSEF SCHARL



Seit Otto Ubbelohdes ebenso volkstümlichen wie graphisch bedeutsamen Illustrationen stellt die im Rahmen der „Pantheon Books", New York, 1944, veranstaltete Gesamtausgabe von „Grimm's Fairy Tales" den bemerkenswertesten Versuch dar, eine dem spezifischen Geist der unsterblichen Märchen angemessene bildnerische Form zu finden. Josef Scharl, dem diese Aufgabe anvertraut war, bayerischer Herkunft und seit 1938 in den Vereinigten Staaten lebend, gehört zu den hervorragendsten und erfolgreichsten malerischen Begabungen seiner Generation (1896 geboren) und hat in seinen Gemälden eine ganz persönliche Verbindung expressiver und dekorativer Elemente gefunden. Durch den gleichen Vorzug zeichnen sich auch seine Grimm-Illustrationen aus, die in lockerer Weise mit den einzelnen Geschichten verknüpft sind. Nur ab und zu wird das Erzählerische aufgenommen, meist nur ein einzelnes Motiv zur schmückenden Gestaltung herausgegriffen. In ihrer Gesamtheit aber sind die mitunter an Folkloristisches erinnernden Zeichnungen ein wunderbar verzaubernder Spiegel des Märchenlandes und seiner Geschöpfe, die man so noch nicht gesehen hat. Nie verliert sich der Zeichner soweit an den Stoff, daß er darüber die dekorative Verpflichtung übersähe. Wenn er „Des Teufels rußigen Bruder", der sich nach Struwwelpeterart nicht pflegen darf, porträtiert, so paßt sich der Umriß der Figur der Proportion der Seite im Sinne einer breiten Randleiste an, und die charakteristischen Motive der Zottelhaare, langen Nägel verweben sich zu einer eigengesetzlichen Linienphantastik echt deutscher Art, aus der die Ausdrucksteile (Gesicht, Finger, Füße) sich sprechend herausheben. Unerschöpflich fruchtbar ist Scharls Erfindung, wo es sich um Fabeltiere handelt, die zugleich als monströse Lebewesen und als graphische Erzeugnisse geboren werden, sich stets brav einer klaren Gesamtform einordnen und durch humoristische Ausdrucksmomente individuelles Leben gewinnen. Die Ungeheuer und Drachen halten gerade die rechte Mitte zwischen Furchtbarkeit und Lächerlichkeit, die das kindliche Herz höher schlagen lassen. Die arabeskenhaften, füllungsartig gruppierten Vögel entzücken durch die Anmut der geschmeidigen Kurven und empfindsamen Strichlein, aus denen sich ihr Gefieder zusammensetzt. Selbst die Krumen, nach denen sie picken, sind in die künstlerische Rechnung einbezogen, wie die Löcher im Käse oder Nägel einer Stuhlpolsterung. Wie schön wäre es, wenn alle Illustration, die sich an Kinder wendet, mit so viel unaufdringlichem Ernst und freier Beschwingtheit ergriffen würde, wie Scharl es hier getan hat.

Wilhelm Boeck

ULRICH KNISPEL, FARBHOLZSCHNITT IV/4 (Ein 4. Preis)
blau-grün

RUDOLF KÜGLER KOMPOSITION MIT VIER VASEN (Ein 4. Preis)
Farblithographie

H. A. P. GRIESHABER MITTAG 1950, 2. Preis

WETTBEWERB «FARBIGE GRAPHIK»

Als wir diesen Wettbewerb planten, hatten wir die Absicht, den Künstlern einmal nicht durch Preise oder andere Formen der Unterstützung und Ermunterung, sondern durch einen stärkeren und breiteren Kontakt mit dem kunstfreundlichen Publikum zu helfen, Künstler und Käufer näher aneinanderzubringen. Darum nicht Gemälde, sondern Graphik, die einer breiteren Schicht finanziell erreichbar ist; darum nicht Schwarz-weiß-Blätter, sondern farbige Graphik, die zur Zeit ein zunehmendes Interesse bei Künstlern wie Sammlern genießt und die allein in der Lage sein könnte, der Verbreitung der mechanischen Farbenreproduktion als Wandschmuck gesunde Schranken zu setzen; darum vor allem der Gedanke der zahlreichen gleichzeitigen Ausstellungen in ganz Deutschland, die es für die Künstler durch die vermehrte Verkaufsmöglichkeit anziehender machten, die nicht kleinen Kosten und Mühen eines Mehrplattendruckes zu wagen.

Der Wettbewerb wurde im Herbst 1950 gemeinsam vom Folkwangmuseum Essen, dem Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., der Kunsthalle Hamburg, der Kestner-Gesellschaft Hannover, dem Wallraff-Richartz-Museum Köln, der Städtischen Kunsthalle Mannheim und der Direktion der internationalen Kunstausstellungen in München für alle deutschen Künstler ausgeschrieben. Der Jury sollten die Leiter dieser Institute angehören, nämlich die Herren Dr. Ludwig Grote/München, Prof. Dr. Carl Georg Heise/Hamburg, Dr. Alfred Hentzen/Hannover, Prof. Dr. Ernst Holzinger/Frankfurt, Dr. Heinz Köhn/Essen, Dr. Walter Passarge/Mannheim, Prof. Dr. Leopold Reidemeister/Köln und außerdem Dr. Werner Haftmann/Gauting vor München.

Das Echo auf die Ausschreibung war erfreulich stark. Zunächst meldeten sich acht weitere Museen und Kunstvereine, die außer den sieben Veranstaltern bereit waren, die Ausstellung zu übernehmen. So wird sie in diesem Herbst in 15 und vielleicht noch mehr Städten gezeigt werden, davon in elf Städten gleichzeitig im September. Nicht weniger lebhaft war die Beteiligung der Künstler. Die Jury, die am 3. und 4. Juni in der Kestner-Gesellschaft zusammentrat (mit Ausnahme von Dr. Holzinger, der durch Dr. Schwarzweller vertreten wurde, waren alle genannten Herren anwesend), hatte über rund 1500 Einsendungen von 225 Künstlern zu beraten. Die Arbeit war nicht leicht, denn das Niveau der vorliegenden Arbeiten war von einer erstaunlichen Höhe. Nur ein verschwindend kleiner Teil der Drucke schied wegen künstlerischer Unzulänglichkeit von vornherein aus, ein sehr viel geringerer Prozentsatz als man ihn von anderen Wettbewerben gewohnt ist. Um den vorher gesetzten Rahmen der geplanten Ausstellungen nicht zu sprengen, war deshalb eine sehr strenge Sichtung notwendig, so daß manche guten und interessanten Blätter, die bei einer geringeren Beteiligung wohl mit aufgenommen worden wären, aus der immer enger gezogenen Auswahl ausscheiden mußten.

Die Wettbewerbsbedingungen haben dem Heft 7/1950 dieser Zeitschrift beigelegen mit einem Zusatz: Als wir sie bereits veröffentlicht hatten, stiftete der Verlag des „Kunstwerks" den Betrag von 1000 DM zur Verteilung von sieben Preisen. Wir haben selbstverständlich dieses Angebot dankbar angenommen und auf diese Weise gewissermaßen die ersten Verkäufe (zu erfreulich gesteigerten Preisen) schon vor Eröffnung der Ausstellungen vermittelt. Die Auswahl der auszuzeichnenden Blätter lag in den Händen der Jury, der Verlag hat mit der Verteilung der Preise je ein Blatt erworben und die sechs Blätter in diesem Heft reproduziert.

Die preisgekrönten Arbeiten sind:

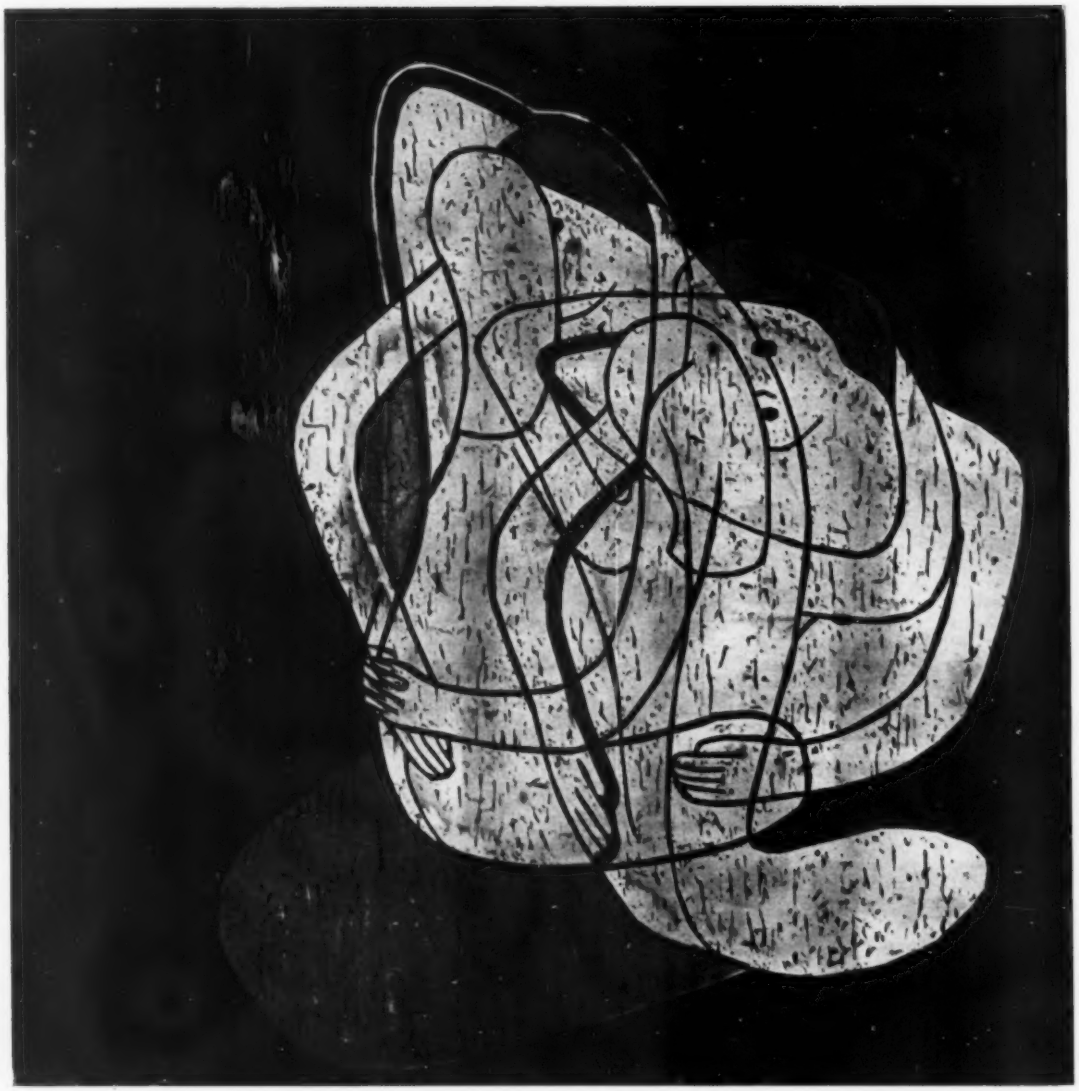
1. Preis: Johanna Schütz-Wolff — „Frauen mit Kindern", Farbholzschnitt
2. Preis: H.A.P. Grieshaber — „Mittag 1950", Farbholzschnitt
3. Preis: E. W. Nay — „Composition" (braun), Farblithographie

Vier 4. Preise:

a) Ulrich Knispel — „Blatt IV/4" (blau-grün), Farbholzschnitt
b) Rudolf Kügler — „Komposition mit vier Vasen", Farblithographie
c) Karl Rödel — „Zebu", Farblithographie
d) Hann Trier — „Variation 6", Farbholzschnitt

Das erfreuliche Ergebnis dieser Unternehmung ist, daß wir erkennen, wie lebendig, vielseitig und reich das graphische Schaffen in Deutschland heute wieder ist. Wir haben selbstverständlich manches gekannt, aber mehr noch kam durch die Ausschreibung zum Vorschein.

Alfred Hentzen



E. Schütz-Wolff, Frauen mit Kindern

E. W. Nay, Composition (braun)

Abschied vom großen Meister der kleinen Dinge

Prof. Albert Schäfer-Ast ist in Weimar im Alter von 61 Jahren am 15. September 1951 an einem Herzschlag gestorben.
Bei der Nachricht von Schäfer-Asts Tod war es, wie wenn man erführe, ein Baum, den man im nahen Park besonders geliebt, sei in der Nacht gestürzt. Vor kurzem noch verweilte man in seinem Schatten, hörte die tausend Stimmen in seiner Krone, das Lied der Mikrokosmen in seinem Lebenskreis .... Nun, wenn man hinzutritt, spürt man tiefer als je den herben, bitterwürzigen Duft des Holzes, des Laubes und der Erde.
Albert Schäfer, genannt Ast (nach der Abkürzung seines Signums A. S. f. = Albert Schäfer fecit, wobei das kleine f von ihm wie ein kleines t geschrieben wurde), gehörte zu jenen Meistern, deren Größe in ihrem ganzen Umfang erst nach ihrem Tode erkannt wird. Die Freunde seiner Kunst, und zwar die seiner Pflanzenstudien und Liebeserklärungen an die kleinen Dinge noch mehr als jene, die hauptsächlich seine skurrilen Bildscherze lieben, wußten zwar stets, daß hier ein großer Künstler am Werke war. Ein wie großer aber, das begreift selbst Liebe erst nach dem Tode.
Er liebte am meisten seine Stilleben aus der Natur (in seinem Fall aber durchaus nicht natura morte, sondern natura viva): Blumen, Blätter, Astwerk, Früchte, Kiesel, Muscheln, Käfer, Schmetterlinge. Die Erstlinge, die Jüngsten, die Pflanzenkinder, nahm er mit der rührenden Zartheit des Riesen für das Gegensätzliche zu seiner Natur in die Hände. Frühlingsblumensträußchen, denen man die Fäustchen der Kinder ansieht, die sie banden, haben es ihm besonders angetan: Buschwindröschen, Schlüsselblumen, Veilchen, die nach Honig duften und Erde und Heimweh.
Die skurrile Scherzgraphik, die Schäfer-Ast um sich her streute wie ein Apfelbaum sein Zuviel an Frucht, zeigte die Unerschöpflichkeit seines formenden Temperaments, seiner immer im Bewegungszustand bleibenden Fantasie. Eine ungewöhnliche Kraft der Schwarz-Weiß-Wirkung hob auch das Gros dieser Arbeiten in die Sphäre echter Kunst. Einzelne Blätter daraus darf man zum Besten legen, was aphoristische Graphik unserer Jahrzehnte hervorgebracht hat.

Dem wundervoll weichen und zugleich doch fast kantig kraftvollen, saftig sickernden Strich seiner Umrisse und Schattengründe konnte man nachfühlen gleichsam bis unter die Haut der Dinge. Ein unversieglicher Humor, als Grundgefühl seiner vitalen Natur, prägte das Wachstum dieses Striches von Schäfer-Asts Hand. Wie deutlich wurde es stets beim Nachfühlen so humoriger, ja humider Gestalt, daß das Wort Humor, das dem alten Latein entstammt, ursprünglich Saft bedeutet, Feuchtigkeit der Erde und ihrer lebendigen, fruchtbaren Wesen.
Schäfer-Ast hatte sich kurz vor dem zweiten Weltkrieg am Rande des Darß, in Prerow, ein Fischerhäuschen als weltabgeschiedene Zuflucht, die er sehr nötig hatte, ausgebaut. Über die Arbeit daran berichtete er mit bezaubernd frischen, leuchtenden Aquarellen. Sein Sohn Peter aus der Ehe mit Oda Schäfer half ihm beim Umbau und im Garten, bis der Krieg ihn holte und nicht mehr herausgab. Das war der Grund dafür, daß Schäfer-Ast von dem liebgewordenen Stück Land sich nicht mehr trennen mochte.
In Weimar, an der Hochschule für Architektur, an der nach 1945 sein Freund, der Architekt Henselmann, den Bauhausgeist erneuern zu können glaubte, war Schäfer-Ast als Leiter der Graphikklasse noch Professor geworden. Seine Wohnung dort nannte er das Astloch. Daraus versandte er seine Hünen-Grüße mit der ungelenken Schrift eines Knaben und den treffsicheren Sätzen eines Diogenes. Schwer, unbändig wild und zärtlich, ein westfälischer Bruder des Ostpreußen Corinth, stand er in seiner Zeit, einäugig seit dem ersten Weltkrieg, seit Flandern. Der Grundton seines Wesens und seiner Kunst war über allem Bitteren, das ihm nicht erspart blieb, Liebe. Schwermütig ungeschlachte Liebe eines Riesen, der sich den kleinen Dingen zuneigt, weil er die großen zu gut kennt.

L. E. Reindl

VON PONTIUS ZU PILATUS

Landpfleger Pontius Pilatus hatte zwei Namen, war aber nur ein Mann. Deswegen kann man nicht „von Pontius zu Pilatus laufen". Das ist klar.

Viel weniger klar ist das Verhältnis von Stoff und Form. Wir ahnen zwar, daß im Kunstwerk jeglicher Art „Stoff" und „Form" vorliegen, kommen aber schon bei der vordergründigsten Überlegung zur Einsicht: wir können über diese beiden Begriffe nicht so sprechen wie über zwei Dinge, z. B. über Apfel und Birne.

Man spricht von einem Kunstwerk oft so, als gäbe es dabei einen „Inhalt" (oder „Stoff") und eine „Form". Etwa ähnlich wie es beim Kochen der Fall ist: da gibt es die Speise (Inhalt) und den Topf (Form); nur läßt sich beides hier gegenständlich gut auseinanderhalten und in seiner Verschiedenheit einwandfrei nachweisen. Aber so einfach liegen die Dinge beim Kunstwerk nicht. — Schon bei seelischen Sachverhalten, bei denen man auch geneigt ist, Innen und Außen, Fülle und Armut und dergleichen zu unterscheiden, beginnen sich die hartnäckigen Denkgewohnheiten aus dem Umgang mit der Dingwelt störend bemerkbar zu machen.

Um wieviel störender müssen die „dinglichen Wendungen" sein, wenn sie mit Stoff und Form in der Kunstbetrachtung umgehen. Und zwar deshalb, weil sie die Eigentümlichkeit des Kunstwerks im Grunde verfälschen: „Formal zwar sehr gekonnt, aber . . ."; „starker Stoff, aber formal ungenügend gestaltet . . ."; „glückliche Übereinstimmung von Stoff und Form" — jedermann kennt diesen selbstverständlich gewordenen Sprachgebrauch. Ebenso kennt man den Kampf gegen die „entleerte Form", das Eintreten für den „Gehalt", die Parole „gegen den Formalismus" und ähnliches. Solche Parolen sind, gleichgültig ob damit für das eine oder das andere Stellung genommen wird, unempfindlich für das höchst komplizierte Form-Stoff-Verhältnis in der Kunst, für die Dialektik von Stoff und Form, wie sie bereits Aristoteles erkannte. Statt beide nach Rezensentenmanier wie Dinge auseinanderzuhalten, sieht Aristoteles (ganz grob betrachtet!) die Form-Stoff-Beziehung etwa so: Stoff sei z. B. der Stein, Form sei die Quadergestalt. Aber dabei bleibt es nicht, denn nur relativ zum Stein ist der Quader Form — für die Mauer ist er Stoff, und die Mauer wäre Form; die Mauer ist Stoff für das Haus (als Form); das Haus ist Stoff hinsichtlich des Planes, den der Baumeister sich ausdenkt (Form) usw. Wohlgemerkt, dieses Beispiel ist eine starke Vereinfachung der aristotelischen Interpretation und soll nur zeigen, wie relativ beides, Form wie Stoff, bestimmt wird. (Statt „relativ" müßte man besser sagen: „korrelativ".) — Vielleicht hilft auch ein anderes Beispiel, die Begriffe abzugrenzen: Kristalle haben eine bestimmte „Form"; zerschlägt man diese, dann zerfällt sie wohl oder übel in ihren „Stoff", der jedoch selbst wiederum die spezifische kristalline Struktur, die Form aufweist (gleiche Winkel z. B.). Oder: ich zerlege einen magnetischen Eisenstab, dessen Enden Nord und Süd genannt seien, in Teile. Dann wird jeder Teil wiederum Nord- bzw. Süd-Pole haben, bis hinunter zu den entsprechenden Molekülen.

Schon aus diesen Andeutungen geht hervor, daß jegliches Sprechen über Stoff und Form notwendig ungenügend sein wird, wenn nicht genau angegeben werden kann, auf welcher Ebene das geschehen soll! Um beim ersten Beispiel zu bleiben: Es hat oft den Anschein, als diskutierte der Standpunkt des Steinklopfers mit dem Standpunkt des Architekten; der eine meinte (um im Bilde zu bleiben) den Quader und sagt „Form" — der andere aber meint den Plan des Hauses und sagt ebenfalls „Form". Das wäre nicht allzu schlimm, falls die Sachlage dieselbe wäre wie beim Kristall oder beim Magneten, denn bei diesen — wir sagten es oben — bleibt die Form sich gleich auf allen Ebenen („Isomorphie"). Allein, beim Haus besteht ein großer Unterschied zwischen den „Formen" verschiedener Stufen, unser erstes Beispiel zeigte das deutlich. Und so, will mir scheinen, steht es auch beim Kunstwerk.

Ein beliebig herausgegriffenes Modell für den Typus der „Steinklopfer-Architekt"-Diskussion: Es gibt heute das Schema „Formalismus-Realismus." Der Osten bekämpft bekanntlich den bourgeoisen, „dekadenten" Formalismus; er stellt ihm seinen mehr oder weniger „heroischen Realismus" gegenüber. Ein Beispiel für diesen „heroischen Realismus" wäre Eisensteins Film „Iwan der Schreckliche". Amerikaner, und mit ihnen viele Europäer, bezeichnen gerade diesen Film als „an outstandingexample of a film quite away from the normal in its unrealistic use of formal design to achieve a calculated effect. This formalism (!) is even extended to the acting and beyond that to the characterization itself."* Angesichts dieses Durcheinanders und Nebeneinanders von geradezu kontradiktorischen Sprachgebräuchen wird man zwangsläufig fragen müssen: liegen da nicht verschiedene Ebenen der Form-Stoff-Betrachtung vor? (Falls man nicht unterstellt, daß eine Seite — oder gar jede — gar nicht wisse, wovon sie rede.)

KARL RÖDEL, ZEBU (ein 4. Preis)

Indes, ich glaube, daß der scheinbar unzeitgemäße Hinweis auf Aristoteles uns selbst den sowjetischen Sprachgebrauch erklären kann; denn Aristoteles blieb ja nicht bei der Stufe des Architekten stehen (also beim Plan des Hauses), sondern ging noch weiter. Und zwar so: die Form des Kunstwerks (sprich, wie sie als Plan vorliegt) ist „Stoff" für die ästhetische Lust des Betrachters; diese aber ist Stoff für den Staatsmann als Erzieher der Polis. Vermutlich ist diese Ebene auch im sogenannten „Realismus" der Sowjet-Kunst gemeint. Wie dem auch sei: Die Betrachtung eines Kunstwerks nach dem Form-Stoff-Schema ist nur insofern sinnvoll, als man seinem Gesprächspartner die Ebene der Betrachtung genau anzugeben in der Lage ist. Jeder Künstler (und Aristoteles' Metaphysik ist künstlerisch-organizistisch!) weiß um das höchst verwickelte Spiel von Form-Stoff-Ebenen, er realisiert es schaffend. Die Analytiker, Ästhetiker und Rezensenten erweisen seinem Werk (sowie der Logik) einen großen Dienst, wenn sie zum mindesten weniger selbstsicher mit „Form", „Stoff", „formal", „inhaltlich" und dergleichen herumjonglieren. Für den Künstler (wie für den Logiker) laufen sie sonst nur „von Pontius zu Pilatus".

Ludwig Gieß

* Roger Manvell (Leiter der „British Film Academy") in „Experiment in the Film", 1949.

KUNSTKRITIKER-KONGRESS 1951

Die Kongresse der jungen internationalen Kunstkritikervereinigung AICA (Association Internationale des Critiques d'art) finden alljährlich, möglichst jedesmal in einem anderen Lande statt. In diesem Jahr in Amsterdam, und immer trifft man unter den neuen Gesichtern auch vertraute. Das sind die „Habitues" der AICA, Kunstphilosophen, welchen die Welt als solche zur Heimat geworden ist. Bestimmt werden wir das Land — diesmal war es Holland — nicht vergessen, nicht die weiten Dünen, die gedämpfte farbige Luft, die seltene Blumenkunst, den besonderen Reiz der über den etwas abgelegenen Grachten lagernden Stille Amsterdams, den weichen Himmel über den Kanälen von Delft, die Beschaulichkeit von Haarlem und Mastricht und auch nicht das in Silberduft der Dämmerung liegende Schloß Muiderlot, in dem für uns längst vergessene Musikinstrumente aufklangen. Doch indem wir dies sagten, erkennen wir schon, daß Reisen und die damit verbundene sinnenhafte Eroberung der Erde nicht Selbstzweck sein kann, sondern daß vielmehr hinter der äußeren Bewegtheit eine innere Bewegung, ja ein geistiger Beweggrund vorhanden sein muß. Dieses geistige Agens, das Jahr um Jahr so manchen, sonst an den Schreibtisch gebundenen Kunstbetrachter zum kunstkritischen Wandervogel werden läßt, hat seinen Niederschlag in dem diesjährigen Kongreß der AICA in Holland wiedergefunden. Etwa 250 Delegierte aus 18 Ländern waren gekommen, um die Freundschaft zwischen Kunstkritikern fremder Zungen zu pflegen und über die Entwicklung der abstrakten Kunst und der modernen Architektur, über die Psychologie in der Kunst, über die Möglichkeiten der Kunstgeschichte und der Kunstkritik, über die geschichtliche Bedeutung van Goghs, über die Organisation der modernen Kunst in Museen und über die Reproduktionsrechte zu sprechen. Die überreiche Themenwahl wirkte zunächst verwirrend; denn an sich genügte ein einziges Thema wie zum Beispiel „Psychologie der Kunst", um einen solchen Weltkongreß zu veranstalten, Eine kurze Übersicht über diese Tagung zu geben, wird durch die Tatsache erschwert, daß die erwähnten Hauptthemen von berufenen Rednern und bedeutenden Kennern der Materie unter vielfältigsten Aspekten in wirklich hervorragender Weise behandelt wurden. Es genügt, Namen wie Lionello Venturi, J. J. Sweeney, Paul Fierens, Raymond Cogniat und Herbert Read zu nennen, um die Leser davon zu überzeugen, daß es hier um eine im heutigen Sinne gültige Aussage ging. Dabei übertraf ein Mann, der heute wohl als erster Kunsthistoriker Frankreichs gelten kann, alle anderen; ich spreche von René Huyghe, Professor am College de France, der in freiem, überaus interessantem Vortrag Grundsätzliches in dichtester Prägung äußerte. Hier einige Fragmente aus der der Psychologie der Kunst gewidmeten Rede dieses ebenso leidenschaftlichen wie sachlichen Denkers:

> Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat man in Sachen der Kunst die überlieferten Ideen kaum in Frage gestellt, deren folgsamer Diener man so lange ist, wie man ihrer nicht Meister wird, indem man frägt, warum sie überhaupt gedacht werden. Mehr und mehr zu formalen Gebilden erstarrt, führten sie zum Akademismus; der Relativität beraubt, ohne jede Vergleichsmöglichkeit, hatten sie die Verständnislosigkeit jedes anderen Versuches sowohl in der Entfernung wie in der Vergangenheit zur Folge, so wie es der Klassik mit der Gotik und der orientalischen Kunst erging.
>
> Der experimentelle und der historische Geist schließen jede dogmatische Stellung aus; sie haben, vom ästhetischen Standpunkt aus, an die Stelle der kategorischen und lehrhaften Feststellungen die psychologische Haltung gesetzt: welchen tiefen Wirklichkeiten entsprechen die Bedürfnisse sowohl des Schaffenden wie des Betrachters? Durch welche Umstände, durch welche Einflüsse sind die Geschmacksrichtungen und die Überzeugungen einer menschlichen Gruppe bestimmt?
>
> Aus dieser Stellungnahme hat die Kunstgeschichte bereits einen beträchlichen Vorteil gezogen; indem sie von nun an Seite an Seite und ohne vorgefaßte Meinung die verschiedensten Ausdrucksformen annahm, hat sie, indem sie die einschränkenden Grenzen der eigenen Untersuchung durchaus erkannte, jede ästhetische Erscheinung von Bedeutung nicht immer von ihrer Meinung aus gewertet. Die Kunstkritik aber und der Künstler schulden ihnen außerordentlich viel: es genügt vielleicht, daran zu erinnern was der Okzident, seit etwa einem Jahrhundert, vom japanischen Holzschnitt und von der Negermaske gelernt hat. Aber die Kunstkritik müßte diesen Vorteil der materialmäßigen Auswertung, die man der psychologischen Durchleuchtung der Kunst verdankt, mit ihren eigenen Methoden zu verbreiten suchen. In der Tat, alles beweist uns, heute noch, daß sie den leicht in sektiererische verwandelten dogmatischen Grundsätzen treu geblieben ist und von der Geschichte mehr Beweise als Belehrungen verlangt: der fast scholastisch gewordene Streit zwischen Abstrakten und Gegenstandslosen ist ebenso unfruchtbar wie der, in dem Ingres und Delacroix sich als Gegner bekämpften.
>
> Es ist hier nicht der Platz, alle die Vorteile zu erklären, die man beim Kunststudium von einer klar gefaßten und mit ihren neuesten Entdeckungen ausgerüsteten Psychologie erwarten kann; ich mache sie an anderer Stelle zum Gegenstand einer Lehre. Notieren wir lediglich, daß es sich keineswegs darum handelt, das Kunstwerk darauf zurückzuführen, als sei es nichts weiter als eine Entdeckungsform seines Urhebers, ein Vorwitz, der sich nur zum Schaden des Verständnisses der Kunst selbst und vor allem ihres plastischen Wertes auswirken würde. Aber der Kritiker würde seiner Aufgabe nicht würdig sein, wenn er nicht vor allem wüßte, daß jede Ausdrucksform, und mit um so größerem Recht die Lehre, die sie systematisiert, den oft mißverstandenen Beweggründen derer entspricht, die die Wirkung davon verspüren: innere Notwendigkeiten des Temperamentes, die den einen zum sinnlichen Ausdruck, den anderen zur Beobachtung oder zur innerlichen Konstruktion hinlenken; äußere Notwendigkeiten, die ihr Gewicht durch das Milieu, durch die Erziehung, durch die Einflüsse ausüben; ein gewisser aktueller Realismus zum Beispiel ist ganz offen von einer politischen Konzeption beherrscht.
>
> Es ist Sache sowohl des Kritikers wie auch des Historikers, wenn sie ihre Mission zu erfüllen glauben, sich seiner Beweggründe und ihres Ursprunges klar bewußt zu sein; aber der Kritiker muß hier, diese Grundlagen als bestehend vorausgesetzt, ein Werturteil hinzufügen, das, um wirksam zu sein, sich nicht auf einen Prozeß der Tendenz, sondern des Wertes gründet. Es ist lediglich Sache des Kritikers, abzuwägen, wieviel in jedem besonderen Fall die Tendenz der Feststellung des Wertes schädlich oder nützlich sein kann.

Am Ende seiner Rede erwies René Huyghe der Kunstphilosophie einen Dienst, indem er das Wort „Kunstwissenschaft" und die mit ihm verbundene Richtung als negativ zu wertende Erscheinung hinstellte und die Befreiung der Kunst von der Kunstwissenschaft verlangte. Der Vortrag von Huyghe wurde mehrmals von Ovationen unterbrochen, und es war nicht leicht für James Johnson Sweeney, Direktor des Museums für moderne Kunst in New York, nach diesem Erfolg das Wort zu ergreifen. Den geschliffenen Thesen Huyghes stellte J. J. Sweeney, einer der bekanntesten Kunstkritiker der Neuen Welt, ein Bild der amerikanischen Kunstphilosophie gegenüber, die an sich der Abstraktion verhaftet bleibt:

> Die Kunst, ob es sich nun um Malerei, Bildhauerei, Musik, Architektur oder Tanz handelt, ist vor allem eine Sprache. Wie die gesprochene Sprache ist sie auf eine traditionelle, sich in beständiger Entwicklung befindliche Basis von Grammatik und Vokabularium gegründet.
>
> Ihren unmittelbaren Ausdruck findet man in ihren Worten, Worte, die wandelbare Bilder sind.

Eine Mitteilung ist nur mit Hilfe dieser bekannten und wandelbaren Bilder möglich; aber die Kunst (die letzten Endes ein Mitteilungsmittel für die Menschen unter sich ist) bewahrt sich ihre Frische nur durch Schaffung von neuen Bildern.

Für den Beobachter oder Hörer ist es schwer, ein neues, also noch unbekanntes Bild zu verstehen. Hier errichtet sich die Barriere gegen das Profane, und das gibt die zeitgenössische Kunst.

Aber für den Künstler ist es eine Gabe, aber auch eine Pflicht, solche Bilder zu schaffen, um eine beständige Erneuerung des Vokabulariums der Kunst zu sichern.

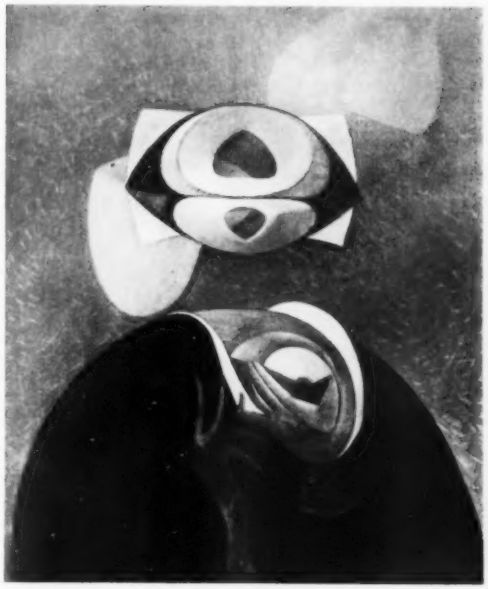
Eine Kunst lebt in ihren beständigen Schöpfungen von neuen Bildern, die zu ihrer Zeit zu allgemeinverständlichen Bildern werden.

Was in der bildenden Kunst schon seit langem zur Selbstverständlichkeit geworden ist: Abkehr von der Naturform, Hinwendung zum Ausdruck, zur Sinndeutung und das Ding auflösenden Formung, dies haben die Vertreter Hollands, die manches kluge Wort gesprochen haben, stark unterstrichen. Es schien sogar, daß sie durch ihre Reden und Veranstaltungen die Krise der abstrakten Kunst verschleiern wollten. Die retrospektive Ausstellung der Bewegung „De Stijl", die für uns im „Stedelijk Museum" von Amsterdam organisiert wurde, verdiente allgemeine Beachtung, aber diese historische Rückschau kann die Situation der abstrakten Kunst in Holland nicht retten. Die Tragödie der Abstrakten Hollands liegt im Fehlen des natürlichen Charmes etwa eines Klee. Die kollektive Nachahmung der mondrianischen Komposition schwächt nur die geschichtliche Bedeutung von Mondrian selbst. Im Erringen der Freiheit des Schauens, des inneren Schauens haben die abstrakten Holländer im Laufe der drei letzten Jahrzehnte keine Fortschritte gemacht. Dasselbe gilt auch für den holländischen Expressionismus, der an Ungeistigkeit leidet, nicht zu sprechen von den mangelnden formalen Werten. Keine Tiefe des Gefühls kann hierfür Ersatz bieten. Neben staatlichen Kollektionen zeigte die Kongreßleitung uns die wenig zugängliche Privatsammlung D. G. van Beuningen, deren Reichtum so groß ist, daß „Das Kunstwerk" noch in einem besonderen Artikel darauf zurückkommen wird.

Die nächste Tagung der AICA sollte in Mexiko stattfinden. Jorge J. Crespo de la Serna entwarf noch im vorigen Jahr in Venedig einen Plan, nach dem die mexikanische Regierung für die Mitglieder der AICA ein Schiff aus Mexiko nach Le Havre entsenden sollte, um sie dann kostenlos über den Ozean zu transportieren. Allerdings sollten sich die Kunstkritiker moralisch verpflichten, längere Berichte über Mexiko zu schreiben. Der Plan wurde von den Mitgliedern der AICA mit Begeisterung aufgenommen. Nun aber erschien de la Serna, der Präsident der mexikanischen Sektion des Verbandes, nicht in Amsterdam. Er sandte einen Brief, in dem er sich über die Interesselosigkeit der mexikanischen Regierung an der Kunstaktion beklagt. Er hoffe aber, daß Mexiko bald eine neue Regierung bekäme, die mit der Realisierung dieses Planes einverstanden sei. Hoffen wir es! Wäre es überhaupt nicht schön, wenn wenigstens einmal in der Geschichte ein Regierungsumsturz im Interesse der unschuldigen Kunstkritik durchgeführt würde?

Die Seele des Amsterdamer Kongresses war Madame S. Gille-Delafon, die Generalsekretärin der Association. Wohl hat sie keine Reden gehalten, aber ihre sensible Erscheinung bildete den liebenswürdigen Hintergrund aller Begegnungen. Beim Abschied äußerte sie ihre Freude darüber, daß die Kunstkritiker nun nicht mehr unter Einsamkeit leiden, nicht mehr verstreut und ohne jede Bindung leben, sondern mit Hilfe des Verbandes jetzt zu aktiver Zusammenarbeit berufen sind. Das gilt auch für die deutschen Gäste des Kongresses, die als Observateurs zum ersten Male an der Arbeit der AICA teilnahmen. Am Ende der Tagung wurde von Paul Fierens, dem Präsidenten der Association, die Bereitwilligkeit dargelegt, Deutschland nunmehr in diese internationale Körperschaft aufzunehmen und als gleichberechtigtes Mitglied anzuerkennen. Von den Gründungsmitgliedern der innerdeutschen AICA wurden danach Bruno E. Werner zum Präsidenten und Hanns Theodor Flemming zum Sekretär gewählt.

Aleksis Rannit



MAX ERNST, DIE PORTUGIESISCHE NONNE, 1950

AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung Max Ernst in Brühl

Das Barockschloß des Kölner Kurfürsten Clemens August mit dem Treppenhaus Balthasar Neumanns war bisher der einzige Kunstbesitz, auf den die kleine Landstadt Brühl bei Köln gepocht hat. Aber jetzt macht sie auch legitime Ansprüche auf Max Ernst geltend, denn der berühmte Maler der Surrealisten wurde 1891 dort geboren. Mit bewundernswertem Eifer und erheblichen Geldmitteln hat das Städtchen den Maler in Arizona für sich neu entdeckt, 110 Gemälde (zwischen 1920 und 1950) sowie mehrere graphische Zyklen in zwei Erdteilen aufgespürt und anläßlich des 60. Geburtstages von Max Ernst im Schloß Augustusburg bis zum September ausgestellt.

Der von Lothar Pretzell und seiner Frau (der Schwester Max Ernsts) betreuten Ausstellung ist es gelungen, eine dichte Entwicklungsübersicht zusammenzubringen. Sie beginnt — abgesehen von einigen expressionistischen Jugendsünden — mit den von ihm erfundenen „Collages" der Dada-Zeit in Köln (1919—21). 1922 nach Paris übergesiedelt, bereitete er mit Breton und anderen Literaten, die im „Rendezvous der Freunde" (1922) als Gruppenporträt in einer Mondlandschaft verewigt sind, die surrealistische Revolution vor. Es folgt dann die Reihe der Gemälde und „Frottages", in denen der Autodidakt Ernst mit altmeisterlicher Technik und größtem Raffinement die poetischen, geheimnisvollen oder grausenerregenden Protokolle aus der allmächtigen Welt des Traumes niedergeschrieben hat. Seit 1946 hat Ernst sich vom naturalistischen Surrealismus, wie er in den Grätenwäldern, Sonnenrädern über versteinerten Landschaften und — großflächiger und plakativer — auch in den Vogelbildern („Vogeldenkmal") zur Glaubhaftmachung des Unglaubhaften auftritt, entfernt und einem „abstrakten" Surrealismus zugewandt. Aber auch in diesen geometrisch geordneten Kompositionen, deren Präzision und Oberflächenkultur an die Kubisten erinnert, versucht er tiefer in die Schichten des Unbewußten einzudringen.

Eduard Trier

HANS FRONIUS, VERSUNKENE KATHEDRALE

Zeitgenössische Kunst in Österreich

LINZ — Linz war einmal dafür ausersehen, das größte Museum der Welt zu bekommen. Es kam alles ganz anders. Aber Linz besitzt heute das jüngste Museum Österreichs mit einem Bestand von 263 ausgewählten Werken der Malerei und Zeichenkunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Der Berliner Kunstsammler, Kunsthändler und Verleger Wolfgang Gurlitt hat den Familienbesitz vor der Vernichtung in Berlin retten können. Seine Sammlungen bilden als Leihgaben den Hauptbestand der Neuen Galerie der Stadt Linz, die Wolfgang Gurlitt gemeinsam mit dem Magistrat der Stadt gründete. Dem Institut, dessen ehrenamtliche Leitung Gurlitt übernahm, wurde eine Abteilung für Wechsel-Ausstellungen angeschlossen, die in fünf Räumen Platz für Kollektionen bis zu 150 Nummern bietet. Die Stadt, die mit ihrer Landesgalerie bis dahin eine nur auf Oberösterreich beschränkte Kunstsammlung besaß, von Adalbert Stifter gegründet und seitdem nur wenig entwickelt, konnte sich dank der Neugründung und der intensiven Tätigkeit ihres Leiters nun wirkungskräftig in das gesamtösterreichische Kunstleben einschalten. Von Anfang an wurde auch die Verbindung mit dem Ausland gesucht und gepflegt. — Seit der Eröffnung — zunächst der Wechselausstellung — am 1. Juni 1947 wurden in 44 Veranstaltungen Kollektivausstellungen einzelner Künstler, Sammelausstellungen von Künstler-Vereinigungen sowie Ausstellungen mit bestimmten Themen gezeigt. Es erschienen Namen wie Liebermann, Slevogt, Corinth, Klinger, Trübner, Friedrich, Runge, Koch, Leibl, Greiner von deutschen, daneben von 61 der bedeutendsten französischen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts, sowie Schweizer, Italiener, Engländer und Amerikaner und schließlich eine große Zahl österreichischer Künstler, unter anderem Klimt, Schiele, Kubin und jüngere Künstler aus allen Bundesländern. — Außerhalb seines Standortes führte das Institut Veranstaltungen in Zürich und zu den Hochschulwochen des Europäischen Forums in Alpbach durch und beteiligte sich mit Leihgaben an der Biennale in Venedig und an Ausstellungen in der Bundeshauptstadt Wien. — Mit einer Kokoschka-Ausstellung brachte das Institut seine fünfzigste Veranstaltung. Das Interesse der Bevölkerung an der Neuen Galerie ist trotz den wachsenden Schwierigkeiten des täglichen Lebens im Steigen. G. W.

GRAZ — In Graz gründeten 1923 einige junge Maler und Bildhauer die „Sezession". Sie entstand zweifellos aus Protest gegen das herrschende Sumpf- und Muckertum, gegen den stagnierenden Geist dieses „Pensionopolis" und die verkitschte „bitter-süße" Rudolf-Hans-Bartsch-Atmosphäre der Murstadt. Die Gruppe hatte das Glück, in dem Maler und Graphiker Hans Thöny — nicht zu verwechseln mit dem Simplizissimus-Zeichner gleichen Namens — einen Führer und Mentor zu finden, der europäisches Format besaß. (Thöny ist im Mai 1949 in New York gestorben, nachdem ein Jahr zuvor eine Feuersbrunst den Großteil seines Oeuvre vernichtete.) — Die Sezession Graz, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen alle wichtigen geistigen Strömungen widerspiegelte, aber immer persönliche Abwandlungen und Prägungen fand, wurde im Ausland bald gern gesehener Gast. Vielbeachtete Ausstellungen in München und Berlin (knapp vor Hitlers Machtantritt), in Prag, Zürich, Bern, Barcelona und erst kürzlich wieder in Schweden vermittelten Einblick in das Schaffen der jung gebliebenen Gruppe. Umgekehrt bewies die Gruppe ihre Weltoffenheit durch Gastausstellungen in den eigenen Mauern und durch eine rege Vortragstätigkeit: Klee, Ernst, Brancusi, Arp, Kandinsky, Loos, Däubler, Schaeffer, Lurçat, Le Corbusier, um nur einige Namen zu nennen. Kein Wunder, daß nach der Annexion Österreichs die Sezession den neuen Machthabern höchst unerwünscht war. Im Sommer 1938 wurde ihre Auflösung verfügt, und als dennoch einige Mitglieder wagten, als geschlossene Gruppe zwei Jahre später bei Würthle in Wien auszustellen, wurde die Schau von der NS-Kunstkritik als „entartet" gebrandmarkt und nach wenigen Wochen behördlicherseits geschlossen. — Nach dem Krieg stellte die Sezession außer in Graz noch in Linz und Salzburg sowie kürzlich in der Galerie Würthle in Wien aus. Den Stamm der Sezession bilden jetzt die Maler Franz Rogler, Hans Nagelmüller, Fritz Aduatz, Alfred Wickenburg, Hans Fronius, Axel Leskoschek und Edith Felice. O. B.

SALZBURG — Im Vorjahre war es einer politischen Unterströmung gelungen, das Gelände des Zwerglgartens, einem Annex des Mirabell-Schloßgartens, für eine Ausstellung der Werke Thoraks zu okkupieren, zur Empörung aller, die sich noch mit Abscheu an die nazistische Kunstpolitik erinnerten. Als Gegengewicht sollte eine Ausstellung der Werke Wotrubas, des österreichischen Henry Moore, wirken, die gleichzeitig in der Residenz stattfand, aber, wie man in nazistischen Kreisen triumphierend feststellte, „das schlichte Volk" lange nicht so anzog wie die megalomanischen Produkte des Michelangelos von Hitlers Gnaden. Dieses Jahr nun ließ die Ausstellungsleitung nur ein Werk Thoraks im Rahmen der Schau „Österreichische Plastik von 1900—1950" zu; ein Riesenstandbild Thoraks, das noch vom Vorjahre übriggeblieben war, wurde mit Brettern eingeschalt, da niemand die 12000 Schillinge für den Abtransport zu zahlen bereit war. Wotruba, der seine Beteiligung an der Ausstellung versprochen hatte, wollte jedoch nicht mit seinem Antagonisten Thorak zugleich ausstellen und zog seine Zusage zurück, was ihm seine politischen und ästhetischen Gegner (deren er viele besitzt) als Intoleranz und Arroganz ankreideten. So ist die antinaturalistische Plastik auf der Salzburger Zwerglgartenausstellung nicht mit ihrem Hauptmeister ve rtreten, sondernnur durch den jungen Hermann Walenta (Jahrgang 1923), von dem z wei interessante Zementgüsse zu sehen sind, und durch eine Bronze des sehr begabten Heinz Leinfellner (geboren 1911). Als die stärkste Persönlichkeit unter den Bildhauern des impressionistischen Naturalismus hebt sich noch immer Anton Hanak (1875—1934) hervor, ein Schüler Hellmers (1850—1935), der in der denkmalsüchtigen Aera Franz Josephs fast den Gesamtbedarf an öffentlichen Monumenten in Österreich bestritten hat. Der in England lebende Bildhauer Georg Ehrlich (geboren 1897) ist mit zwei lyrisch empfundenen Bronzen vertreten. Von dem viel zu früh verstorbenen Oberösterreicher Ludwig Kaspar (1893 — 1945) wird als vollgültiges Zeugnis seiner genuinen plastischen Begabung eine „Knieende" gezeigt.

Von Wotruba kann man einige Arbeiten in der wagemutigen Galerie Welz sehen, die auch Bilder der für die österreichische Malerei wirklich repräsentativen Künstler (wie Dombrowsky, Kolig, Thöny, Wiegele usf.) zeigt, zur Korrektur der gleichzeitigen Ausstellung einer ominösen „Vereinigung zur Förderung volksnaher Kunst", die sich anmaßt, für Österreich repräsentativ zu sein. L. Z.

H. A. P. GRIESHABER HIRTE, 1949

H. BREINLINGER DREI BETENDE

P. H. EBELL GROSSER MOND

O. v. BLOCK HALBAKT

Sezession Oberschwaben-Bodensee

Die Spannweite der diesjährigen, bisher in Konstanz, Lindau und Tübingen gezeigten Ausstellung reicht von einer Malerei expressiven Charakters, von Otto Dix, dem Ehrenpräsidenten der Sezession, dem farbentrunkenen Hans Breinlinger und den gespenstigen Moorbildern Sepp Mahlers über Curth Georg Becker, der sich bei gedämpfter Farbigkeit fortschreitender Abstraktion überläßt, und dem elementaren H. A. P. Grieshaber bis zu betont gegenstandslosen Malern, wie Max Ackermann oder Alexander Rath. Nicht ohne abstrakte Studien denkbar wären auch die sensitiven Stilleben und die fast pflanzenhaft gewordene Grafik Walter Herzgers. Die befruchtende Nähe kindlicher Kunst wiederum spürt man bei Paul Heinrich Ebell, einem schlesischen Chagall. Wie ein Sinnbild könnte es da wirken, daß die inzwischen 17jährig gewordene Ursula Dethleffs, die mit ihrer kindlichen Kunst einmal so viele Freunde gewann, in sorgsam behüteter Entwicklung in die malerische Welt der Erwachsenen hinuberzuwachsen begonnen hat.

W. Quenzer

Sommerausstellung der Badischen Sezession in Baden-Baden

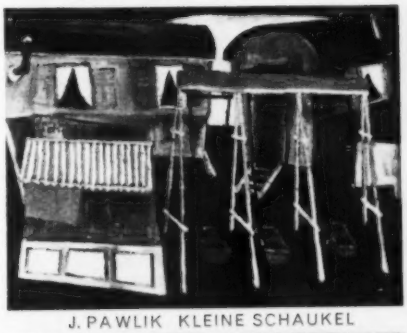
n der Kunsthalle der Lichtentaler Allee wurde im Juli die diesjährige Ausstellung der Badischen Sezession eröffnet. Mit ihren zweihundert Bildern und Skulpturen überschritt sie nicht den für den Normalmenschen zu bewältigenden Umfang. Auch stieß sie den bürgerlichen Besucher nicht vor den Kopf durch einseitige Bevorzugung extremer Richtungen, sondern wahrte ein mittleres Maß zwischen Tradition und Progression. Erstaunlich, wie viele angesehene deutsche Künstler zur Badischen Sezession zählen! Unter den Malern: Adolf Dietrich, der „Rousseau" vom Bodensee; Otto Dix, der mit seiner farbig kultivierten Landschaft „Isteiner Klotz" an Ludwig Kirchner anknüpft; Karl Hofer, hauptsächlich durch Figuraldarstellungen vertreten, die in ihrem summarischen Altersstil manchmal etwas plakathaft wirken; Hans Kuhn, ein Sohn der Stadt, in jugendlicher Wandlungsfähigkeit immer untreu dem, was er gestern tat; Ferdinand Macketanz, dessen „Parklandschaft" an Kandinsky erinnert. Unter den Bildhauern: Karl Albiker, erfreulicher mit seinem Bronzebildnis Karl Hofers als mit seinem großen Gips „Aufsteigende Nacht"; Müller-Oerlinghausen, den Weg Barlachs fortsetzend mit seinen „Jüngern von Emmaus"; Gustav Seitz, etwas konventionell mit seinen Reliefs der Badenden; Carl Trummer, der sich als wesentliche Begabung unter den Jüngeren immer mehr Geltung verschafft. Unter den unbekannten Malern erfreuten einige durch die Frische ihrer Begabung. Zwei farbig reizvolle Stilleben von Walter Herzger seien hervorgehoben, sowie das kleine, auf Rot gestimmte, mit Dufy wetteifernde Interieur „Spanisches Zimmer" von Burkhard Becker (nicht zu verwechseln mit den gleichnamigen Curt Georg und Walter Becker). Auch Johannes Pawlik beweist mit seiner „Brücke" und „Kleiner Schaukel" ein beachtenswertes koloristisches Talent. Schließlich seien im positiven Sinne noch genannt die zwei an Pariser Vorbildern geschulten Szenen von Schneider-Joho und der weibliche Halbakt von Adelaide von Block. Es ist zu bedauern, daß weder die Besucherzahl noch die Verkäufe die Erwartungen der Künstler erfüllten.

L.Z.

B. BECKER SPANISCHES ZIMMER

A. DIETRICH GARTEN AM UNTERSEE

O. DIX BODENSEE IM WINTER



J. PAWLIK KLEINE SCHAUKEL

SCHNEIDER-JOHO KIOSK

EDVARD MUNCHS RÜCKKEHR NACH KÖLN

Die „Eifersucht" ist eines der auffallendsten Bilder in der kunstvoll und sicher recht mühselig zusammengetragenen Auswahl von Munch-Bildern, die in der Eigelstein-Torburg zu Köln gezeigt wurde. Auf der Berliner Ausstellung 1927 konnte man nicht weniger als vier Fassungen sehen. Die älteste stammte von 1894, die letzte von 1913. So lange schleppte Munch das Thema mit sich herum. In Berlin, Luisenstraße, begann es, in dem möblierten Zimmer zum Hof hinaus, wo Stanislaus und Dagny Przybyszewski wohnten. Man kann es bei Julius Meier-Graefe nachlesen, in seinem Büchlein „Geschichten neben der Kunst". Dort schildert er diesen „Stachu" und diese „Ducha". Ducha: das war Dagny, die norwegische Frau des merkwürdigen polnischen Freundes aus der Berliner Bohème, bei dem auch Strindberg verkehrte. Strindberg hat sie geliebt und Munch auch. Auf dem Eifersuchtsbild in Oslo ist „Stachu" zu sehen, eine entsetzliche grüne geduckte Fratze mit angstvollen Augen und flammend rotem Spitzbart. Hinten steht „Dachu", nackt, von einem roten Jugendstil-Gewand umwogt. Neben ihr eine Männergestalt, wie ein Schatten, unerkennbar ob Munch oder Strindberg. 1896 war dieses Bild bei Bing in seinem eleganten Laden Ecke Rue de Provence und Rue Chauchat ausgestellt. Munch war damals bei der vernissage zugegen, er flüchtete vor Angst, als Stanislaus und Dagny ihren Besuch ankündigten. Dagny endete in Tiflis. Ihr Liebhaber, ein tatarischer Literat, hat sie erschossen, angeblich weil er ihr Lachen nicht ertragen konnte.

Nun, dies ist das Anekdotische. Kein Mensch braucht zu wissen, wer die gelben Männer und die rote Frau auf Munchs Bild sind. Daß es eine Expression ist, Ausdruck der fürchterlichsten Qual, merkt man ohnehin an dem heftigen Duktus des Pinsels, der wilden, dick geronnenen Farbe, an dem Symbolismus dieser Farben. Gelb vor Neid, grün vor Angst, rote Lebenslust: das weiß jedes Kind. Wie lang doch dieser Symbolismus nachgewirkt hat! In dem gleichen Jahr 1896, als der alte Bing den Parisern wieder einmal Edvard Munch vorführte (damals hat Munch auch die Dekorationen für die Pariser Peer-Gynt-Aufführung gemalt), saß der Norweger in Mallarmés berühmter Stube in der Rue de Rome und zeichnete den Meister. Geneviève Mallarmé plaudert über dies Porträt in einem Brief an den Vater: „Es ist recht hübsch, aber es ähnelt jenen Christusköpfen, wie sie sich auf dem Taschentuch irgendeiner Heiligen abgedruckt haben, mit der Unterschrift: ‚Bei langem Betrachten merkt der Beschauer, wie sich die Augen schließen.'" Die Tochter des Symbolisten hat den Maler nicht verstanden....

Nein — er hat die Augen nicht geschlossen, sondern der Angst ins Gesicht geschaut. Er schwieg und malte. „Strindberg", sagte er, „ja, der redete... Ich war unfähig, ein einziges Wort zu sagen..." Aber er hörte dafür das „Geschrei der Natur". Sogar der Tod schreit. Er schreit aus dem stillen verfallenen Knochengesicht der Mutter, und das Kind mit dem schwarzen Schatten der Angst hinter sich, wie von Rampenlicht über Boden und Bett projiziert, hält sich die Ohren zu vor der schreienden Stille des Todes. Das Sterben der Mutter, das klang Munch in alle Ewigkeit nach. Er konnte nie mehr auf Beerdigungen gehen, aber „es" zwang ihn immer wieder, den Tod, das Sterben, zu malen. Der Tod der Schwester Sofie hat ihn zu dem berühmten „Kranken Mädchen" angeregt (von den vielen Fassungen war diesmal keine in Köln zu sehen) — das Modell allerdings, damals eine freche rothaarige Göre von fünfzehn Jahren, hat den Maler überlebt... Er ist ja selber auch sehr alt geworden, obwohl er schon 1895 an den untern Rand des lithografierten Selbstbildnisses als angstvolles memento mori ein zartes Beinskelett gelegt hat.

Selbst wenn er ein an sich heiteres Thema malte, bekam es etwas sonderbar Makabres. Das kann man an dem schönen Bild der Karl-Johans-Gate von 1889 sehen. Die Musikkapelle, ein drohendes schwarzes Etwas mit gelbem Messingblinkern darin, steht auf der leeren Straße, als solle sie einen Leichenkondukt anführen, und die kostbar gemalten Wasserlachen sehen aus wie Tränentropfen. Preis und Dank Herrn Wehrli, daß er das schöne Frühwerk aus dem Zürcher Kunsthaus in die Kölner Torburg ausgeliehen hat. Das nackte Entsetzen auf der abendlich-violetten Replique von 1892, die eine Illustration zum „Malte Laurids Brigge" sein könnte, ist hier noch nicht zu spüren. Der rote Sonnenschirm rechts unter dem eleganten Blondling mit dem geschweiften Zylinder, das Türkis und Grün in den Kleidern der beiden Mädchen über dem einen „Tränentropfen" vermag die Qual des hellen Lichtes, dieser leeren Häuserwände noch zu mildern.

Er kehrte denn auch immer wieder zu seinem eigentümlichen großen Linienwerk zurück und tat wohl daran. Nicht weil er's uns damit bequem macht und Anlaß gibt zu allerlei Schnickschnack über die Herkunft solcher Liniensymbolik („was die Natur im Innersten zusammenhält"). Lag das für ihn nicht vor den Augen? Meeresbrandung, Inseln im Meer, große, fest umrandete Bezirke der dunklen Wälder in bleichem Schnee, Hügel und Berge, sogar die wallenden losen Hänger der damaligen Frauenmode, die Haarwogen der Chignons von 1890: es lag in der Luft, dies Gewoge zu sehen, es zum Mittel der künstlerischen Gestaltung, der Expression zu machen. Natürlich hat er die Bilder von Gauguin gekannt, 1891, als er in Paris lebte, war jene berühmte Versteigerung bei Drouot. Aber seine Ornamentik hat nichts mit dem cloisonné Gauguins zu tun. Weit näher liegt van Gogh, dessen Bilder er in Théos Kunstladen sah. In seiner Küche, zu Ekely, hing in den letzten Jahren der Piperdruck vom Irrenhaus zu Arles zwischen Kasserolen und Bratpfannen. Er verehrte van Gogh zeitlebens, aber auch da kann man von einer Nachahmung kaum sprechen.

Dies Einsame, Eisige hat Munch selber verspürt, Gletscherluft des Todes, die mit ihrem Hauch die Figuren des Dramas auseinanderweht. Unsäglich allein stehen sie auf der kleinen Skizze herum, die er für Reinhards Inszenierung von Ibsens „Gespenster" malte (1906). Angesichts ihrer Einsamkeit schließen sie sich zuweilen auch zu Gruppenwesen zusammen, wie die opalfarbenen Mädchen am Meer aus dem „Linde-Fries" von 1903/04, aus denen sich nur eine — die im roten Gewand — abzulösen scheint. Weiß, rot, hellgrün, blau aufgereiht lehnen sie am Geländer der Landungsbrücke in dem schönen Sommernachtbild von 1905, das jetzt dem Wallraf-Richartz-Museum gehört. Damals, in Berlin, war das Motiv fünfmal zu sehen, unaufhörlich variiert, von 1889 bis 1906. Die Welt ist drohend auf diesem Bild. Ungeheuer dunkel und massig steigt der Kugelbaum hinter der Parkmauer in den grünen Sommernachtshimmel empor. Wie ein Doppelpfeil stößt das Geländer der Brücke in die Tiefe, der Weg, helles Krapplack, gleitet mit einem fragenden Schwung ins Unbekannte. Aus dem Verandafenster des stillen Hauses im Park glänzt eine sehnsüchtige Abendlampe.

Munch war kein Kämpfer im Sinne des angreiferischen Fechters. Seine Tartsche diente ihm zur Verteidigung. Er war unerhört empfindlich. Er litt unter Platzangst — man denke nur an die leere Karl-Johans-Gate, fast niemand auf dem Fahrdamm. Er gab niemanden gerne die Hand, seitdem ihn einmal eine Frau hineingeschossen hatte. Nach diesem Erlebnis hatte er nicht nur Angst vor den Frauen — man denke an die Eifersuchtsbilder —, er war einfach menschenscheu und schwierig. Nie hätte er sich so porträtiert, wie er den Grafen Harry Keßler porträtierte, preußischblau vor neapelgelb, den elegant geschweiften Strohhut über dem kühnen Gesicht, die eine Hand in die Hüfte, die andere auf den Spazierstock gestützt wie auf ein Florett. Gespannt blickt der Graf dem Schicksal entgegen, bereit blankzuziehen. Das Gegenstück ist das Porträt von Fräulein Warburg, ebenfalls fast zwei Meter hoch, eine Züricher Leihgabe. Sie schaut streng und weiß gekleidet vor der hellen Wand am Beschauer vorbei ins Ungewisse, eine schöne, schwarzhaarige dunkelhäutige Jüdin, scheu und verhalten, eine stille passive Figur im Leeren, ein weißes Mahnmal.

Dies sind ein paar Proben aus der Kölner Ausstellung. Sie wird noch in Hamburg und Lübeck gezeigt.

Johann Jakob Häßlin

Zur Münchner Beckmann-Gedächtnis-Ausstellung

Vom Selbstporträt des Fünfzehnjährigen bis zu den letzten in New York gemalten Bildern vergegenwärtigte diese Gedächtnis-Ausstellung Max Beckmanns Lebenswerk. Aus deutschen und ausländischen Museen, aus Privatbesitz und aus dem Nachlaß waren über 170 Gemälde und — außer einer Auswahl der Druckgraphik — mehr als 30 Handzeichnungen und Aquarelle in der Münchner Kunsthalle zusammengetragen. In drei Bronzen präsentierte sich der Maler als Bildhauer. Es gab wohl niemand, der nicht verspürt hat, daß hier bis zum letzten Atemzug eine echte Besessenheit am Werke war. Das Bekenntnis großen Respekts war stets die Reaktion auch derer, die sich dieser symbolüberladenen, im Gegenständlichen oft abstoßenden Kunst nur zögernd zu nähern und nur schwer einen Zugang zu dieser humorlosen Manifestation der Zeiterlebnisse zu finden vermochten. Aber auch in Paris, wo man den berauschenden Seligkeiten der lichten, transparenten Farbigkeit einer sinnenunmittelbaren Malerei nur schwer entsagen kann, war man zwar erschreckt über die Wucht der Aussage in den Bildern dieses deutschen Eigenbrötlers, aber man hat nicht gezögert, die große Leistung anzuerkennen. Beckmanns gemaltes Werk ist die beschwörende, dröhnende Stimme eines Einzelgängers. Wohl manifestieren sich in ihm die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst unserer Zeit, doch weist es einer künftigen Entwicklung der Malerei keine Wege. Es steht wie ein gewaltiges Finale am Ende einer Epoche. Noch einmal ist vor seiner Vertreibung aus der Kunst, mag diese auch nur vorübergehend sein, das freilich armselige und maskenhaft verzerrte Menschenbild das große Thema eines Lebenswerks.

Es gibt in diesem Werk mehr oder weniger geglückte Bilder und Augenblicke entspannter Hingabe an die Schönheit der sinnlichen Erscheinung, in denen sich die maskenhafte Starre löste. Es gab aber in den vierzig Schaffensjahren dieses Mannes keine matten Phasen, kein Nachlassen der straffen Disziplinierung des Talents, keine Ermüdung der Tapferkeit, das Quälende und Gequälte in den chaotischen Gefühlen des Menschen unserer Zeit in immer neuem Zugriff in eine große realistische und mythische Symbolik zu bannen. Die frühen Landschaften, Einzel- und Gruppenporträts sind selbstverständlich keine großen Meisterwerke. Schon sie aber bekunden nicht nur das außerordentliche Talent, sondern auch die in diesem Maler nie erlöschende Leidenschaft, das Menschliche im Sinnenhaften zu erfassen, und den Drang, auf menschliche Fragen Rede und Antwort zu stehen. Die Kraft zur individuellen Gestaltung ist außergewöhnlich auch schon in den frühen Bildern. Diese versprechen nicht eine große Vollendung in der Gestaltung aus dem Farbenerlebnis. Ursprünglich ist das starke Formempfinden. In den frühen Gemälden herrschen die stumpfen Grautöne des impressionistisch gelockerten deutschen Realismus. In der Frankfurter Zeit werden die Farben licht, klar, scharf klingend. Aber die Bilder sind mehr illuminierte Zeichnungen, als wahrhaft gemalt. Erst um 1928, während und nach dem ersten Aufenthalt in Paris, wandelt sich das Verhältnis zur Farbe. Die Bilder sind jetzt von gesteigerter Farbigkeit und kraftvoller Klangschönheit. Im letzten Jahrzehnt sind die Farben wieder gedämpfter geworden. Sie werden in starke schwarze Konturen gefaßt, vergittert wie Glasgemälde durch die Verbleiungen der Gläser.

Der Beckmann, der uns im Sanitäterrock mit aufgerissenen Augen aus dem Selbstporträt anschaut, das er 1915 in Straßburg gemalt hat, sagt in den Briefen, die er aus dem Felde schrieb: „Ich will das alles innerlich verarbeiten, um dann ganz frei die Dinge fast zeitlos machen zu können: diese aus dem Grabe blühende schwarze Menschenmiene und die schweigenden Toten, die mir entgegenkommen, sind düstere Grüße der Ewigkeit, und als solche will ich sie später malen ..." Die noch im jünglingshaften Überschwang gestellte Forderung hat er wirklich erfüllt: er erhob das Zeitliche ins zeitlose Symbol und offenbarte uns, was er damals empfand: „tiefe Linien der Schönheit im Leiden und Ertragen dieses schaurigen Schicksals". In seinem Bild des seelischen Abenteuers unserer Zeit ist eine singuläre Schönheit sichtbar geworden, die den Tag überdauern wird.

Hans Eckstein

Anker-Teppiche bringen die rechte Behaglichkeit in eine Wohnung.
Deshalb bevorzugen Menschen mit dem sicheren Gefühl für Schönheit und Qualität seit fast 100 Jahren Anker-Teppiche. Sie sind weich im Flor, hart gegen die Abnutzung und günstig im Preis.

ANKER-TEPPICHE

»in Qualität verankert«

ANKER-TEPPICH-FABRIK, GEBRÜDER SCHOELLER
DÜREN/RL.

Lassen Sie sich von Ihrem Anker-Teppich-Händler beraten.

KUNST-CHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Wolfgang Lotz. Redaktionsausschuß: Prof. Dr. E. Gall, Dr. P. Halm, Prof. Dr. L. H. Heydenreich

Aus den letzten Heften:

JULI: H. A. Gräbke: Das neu aufgedeckte Bischofsgrab im Lübecker Dom. (Mit 4 Abb.) — H. Voß: Die Caravaggio-Ausstellung in Mailand. (Mit 4 Abb.)

AUGUST: J. Lauts: Zur Wiedereröffnung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. (Mit 3 Abb.) — W. Passarge: Die Neuerwerbungen der Mannheimer Kunsthalle 1945-1950. (Mit 1 Abb.) L. W. Böhm: Städtische Museen Mannheim - ein Arbeitsbericht.

SEPTEMBER: A. Boeckler: Zur Restaurierung der Staurothek von Limburg. (Mit 8 Abb.) — Ferd. Stuttmann: Alte Kunst aus niedersächsischen Kirchen in der Marktkirche Hannover. — H. Thoma: Ignaz-Günther-Ausstellung in München.

Erscheint einmal monatlich
Abonnementspreis vierteljährlich DM 4,50
Einzelheft DM 1,50

VERLAG HANS CARL/NÜRNBERG

DIE TOTEN

Prof. Otto Schmitt, geboren am 13. Dez. 1890, starb am 21. Juli d. J. Seit 1935 an der T. H. in Stuttgart als Lehrer der Kunstgeschichte tätig. Besonderer Kenner der süddeutschen Skulptur im Mittelalter. Schöpfer des „Reallexikons" zur deutschen Kunstgeschichte.

Georg Lill, der sich um die bayerische Denkmalpflege besondere Verdienste erwarb, starb am 27. 7. 1951.

Axel L. Romdahl, der verdienstvolle schwedische Kunstgelehrte, starb am 14. Mai 1951, einundsiebzig Jahre alt. Er war von 1906 bis 1947 Direktor des Kunstmuseums in Göteborg gewesen.

Walter Trier ist im Alter von 61 Jahren am 11. Juli 1951 in seinem Heim bei Collingwood (Ontario) gestorben.

Der Maler **Artur Szyk** starb im Alter von 57 Jahren in New Canaan (Connecticut) am Herzschlag. Er stammte aus Lodz in Polen und lebte seit 1941 in USA. Als Zeichner und Illustrator stellte er sich mit Leidenschaft in den Kampf gegen alle totalitären Bestrebungen.

Der amerikanische Maler **John Sloan.** In der Stadt Hanover (New Hampshire) starb im Alter von 60 Jahren der Maler John Sloan. In seiner Jugend „Apostel der Häßlichkeit" genannt, zählte Sloan zuletzt zu den gefeierten Künstlern Amerikas.

Prof. Albert Schäfer-Ast. Der Maler und Zeichner Albert Schäfer-Ast ist im Alter von 61 Jahren in Weimar gestorben, wo er an der Hochschule für Architektur die Graphikklasse geleitet hat. Seine letzte Arbeit, die am 1. September abgeschlossen wurde, eine Auswahl von 48 Blättern seiner humoristischen Graphik, erscheint unter dem Titel „Heiterkeit ist der beste Doktor" im Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Für freundliche Unterstützung bei den Vorarbeiten für dieses Hef sind wir Herrn Wolfgang Gurlitt, Linz, Herrn Curt Valentin, New York, und den Internationalen Kunstausstellungen, München, zu besonderem Dank verpflichtet.

*

Eine **Rencontre Franco-Allemande des Historiens de l'art du 18e siècle** fand vom 18. bis 25. August unter der vorzüglichen Organisation des Administrators Jean Dollfus von der Direction Générale des Affaires Culturelles statt. Das Treffen galt dem Studium und der gemeinsamen Besichtigung der bedeutendsten Kirchen- und Klosterbauten wie der Schlösser im Raume zwischen der Donau im Norden und den Bayerischen Alpen im Süden mit den Zentren München, Landshut, Regensburg, Ingoldstadt, Augsburg, Weilheim, Memmingen und Ulm. Die Führung lag zumeist in den Händen von Ernst Gall von der Bayerischen Schlösser- und Gärtenverwaltung, der in Augsburg und Umgebung von Museumsdirektor Norbert Lieb abgelöst wurde. Die großartige Entwicklung des süddeutschen Kirchenbaues und die Probleme der Stukkaturen von der Wessobrunner Schule an über Egid Quirin Asam und Dominikus Zimmermann bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts standen immer wieder zur Diskussion. Das Ergebnis der Reise war für die Gäste aus Frankreich die Erkenntnis, daß im europäischen Konzert der Künste des 18. Jahrhunderts die Deutschen eine wichtige und den Italienern wie den Franzosen gleichwertige Stimme besessen haben, was Louis Réau von der Sorbonne prägnant dahin zusammenfaßte: es sei auf dieser Fahrt deutlich geworden, daß es nicht nur eine „Deutsche Sondergotik", sondern auch einen „Deutschen Sonderbarock" gäbe. Gg.

Eine deutsche Galerie in New York beabsichtigt der amerikanische Kunsthändler Michael Gluck einzurichten. Gluck will Werke junger deutscher Künstler zeigen, die auch erworben werden können. In Berlin, Stuttgart, Frankfurt und München hat Gluck bereits Besprechungen mit deutschen Künstlern geführt.

Franz Marcs Gemälde „Die Angst des Hasen" (1912) ist durch Vermittlung der Münchner Galerie Günther Franke aus Berliner Privatbesitz in den Besitz des Museums of Non-Objective Painting in New York übergegangen.

Kunstpreise: Bei der Eröffnung der Jahresschau 1951 des Künstlerbundes „Junger Westen" wurde der alljährliche Kunstpreis der Stadt Recklinghausen dem Graphiker H. A. P. Grieshaber und dem Bildhauer Ernst Hermanns zugeteilt.

Berliner Festwochen. Anläßlich der Berliner Festwochen fanden nicht weniger als 21 Ausstellungen statt, an denen sich auch das Ausland beteiligte. So veranstalteten die Amerikaner eine Übersicht über die amerikanische Kunst von 1720 bis 1950, während die Franzosen die Beethoven-Skulpturen von Bourdelle nebst den einschlägigen Zeichnungen ausstellten.

Kunstkalender auf das Jahr 1952. — Sieben neue Kunstkalender liegen auf meinem Schreibtisch. Wer der schönste ist? Ich kann Ihnen die Qual der Wahl nur wenig erleichtern: schließlich blicken fast alle diese Jahrweiser auf stolze Vorgänger zurück, und „Der Silberne Kalender 1952" des Woldemar Klein Verlages, der diesmal 24 farbige Postkarten nach Werken Albrecht Dürers enthält, trägt nun schon zum elften Male sein festliches Gewand. — Der gleiche Verlag darf es wagen, seinen Minnesänger-Kalender für 1952 noch einmal herauszubringen und seine 24 Blätter mit Bildern der Manessischen Liederhandschrift und Gedichten der Sänger werden auch heuer wieder viele Liebhaber finden. — Der Fährmann-Bildkalender (Christophorus-Verlag) enthält außer acht Farbtafeln nach Werken alter und neuerer Maler nur einzelne Photos nach Kunstwerken. Aber auch die vielen anderen meisterhaften Photos sind so vorzüglich ausgewählt und die „Gelegenheitsgedichte" so trefflich gelungen, daß dieser Bildkalender sich in der Gesellschaft unserer übrigen recht gut ausnimmt. Der Hatje-Kunstkalender 1952, der sich ganz auf die Wiedergabe von Graphik und Zeichnung beschränkt, ausgenommen die vierfarbigen Reproduktionen, bringt eine äußerst reizvolle Zusammenstellung und sticht sehr erfreulich gegen seinen Vorgänger 1951 ab. Der zweite Hatje-Kalender ist ausschließlich der Kunst unserer Zeit gewidmet. Man bedauert, daß von den 24 Blättern (darunter sechs farbige) einiges nicht eben zum Besten der jeweiligen Meister gehört und der Auswahl darum bei aller verdienstvollen Schlichtheit etwas Uneinheitliches anhaftet. — Von den zwölf ausgezeichneten farbigen Reproduktionen nach Werken deutscher und französischer Maler der Gegenwart, die der großformatige Kunstwerk-Kalender 1952 (Woldemar Klein Verlag) nahebringt, muß man sagen, daß sie nicht nur interessant zusammengestellt sind, sondern auch, daß jede davon für mehr als eines Monats Dauer als Wandschmuck Freude machen wird. — Auch der Bruckmann-Kunstkalender bringt wiederum für jede Woche ein Blatt mit vorbildlichen Reproduktionen (davon sieben farbige) nach Werken alter und moderner Meister und einem umseitigen Begleittext, den, wie die Bilder selbst, Gerhard Halm zusammengestellt hat. Daß man weder eine Wiedergabe missen möchte noch die Begleitworte, Briefstellen, Aussprüche und Gedichte, läßt den Kalender als rechten Führer durch das Reich der Kunst erscheinen. U.C.

Diesem Heft liegt ein Prospekt: **Zeit und Ewigkeit,** Kalender des Verlages Friedrich Middelhauve, Opladen, und ein Prospekt der Firma F. Bruckmann, München, bei.

Umfangreiche Sammlung graphischer Blätter von Ernst Ludwig Kirchner günstig zu verkaufen. Anfragen unter 102/51 erbeten

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

Zu verkaufen

FRANZ VON LENBACH

BILDNIS DER SCHAUSPIELERIN

ELEONORA DUSE

Farbiges Pastell auf Karton 82×64 cm

Signiert: F. Lenbach

Im Original-Rahmen aus echtvergoldetem Holz

Angebote unter 101/51 an die Anz.-Abt.

Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden

KUNSTANSTALT SCHULER

STUTTGART-S MOZARTSTR. 51

Gegr. 1898

FÜR ERSTKLASSIGE KLISCHEES

UND OFFSETREPRODUKTIONEN